



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

FACULTAD DE LETRAS-LETREN FAKULTATEA

**Departamento de Filología Inglesa y Alemana
y de Traducción e Interpretación**

**LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL EN ETB-1:
ESTUDIO DESCRIPTIVO DE LA PROGRAMACIÓN INFANTIL Y JUVENIL**

Tesis doctoral dirigida por:

**Dra. Raquel Merino Álvarez
Dr. Ibon Uribarri Zenekorta**

Presentada por:

Josu Barambones Zubiria

Vitoria-Gasteiz, 2009

AGRADECIMIENTOS

De la misma forma que el doblaje es el resultado de un trabajo colectivo, este trabajo de investigación es deudor del esfuerzo y la colaboración desinteresada de un buen número de personas que, de una u otra manera, han contribuido a lo largo de estos cinco últimos años a hacer posible que aquel proyecto inicial se haya convertido en realidad.

Ante todo deseo expresar mi agradecimiento a los directores de esta tesis: a la Dra. Raquel Merino y al Dr. Ibón Uribarri, por su apoyo constante y orientación a la hora de dirigir por el buen camino las diferentes fases del trabajo de investigación. Sin sus críticas, sabiduría y valiosas aportaciones, me habría resultado más dificultoso sortear todos los obstáculos encontrados.

También agradezco al Dr. José Miguel Santamaría todas las muestras de ánimo y apoyo que me ha transmitido a lo largo de este viaje, así como la lectura crítica de la primera versión de esta tesis.

Agradezco a la profesora Cande Cabanillas su disposición para leer la tesis y realizar sugerencias sobre la forma y el fondo. Asimismo también me gustaría agradecerle el apoyo prestado. Del mismo modo expreso mi agradecimiento a la Dra. María Pérez López de Heredia y a la profesora Ana Moreno por haber compartido el inicio de este proyecto. También a la profesora Elizabete Manterola por sus oportunas sugerencias.

Quisiera mostrar mi gratitud a todas aquellas personas que han colaborado a la hora de facilitar el acceso al material audiovisual utilizado en este trabajo y a todos los profesionales del ámbito de la traducción audiovisual que me abrieron las puertas para conocer de cerca un campo que por desgracia sigue siendo demasiado hermético. Mi deuda es para con las siguientes personas:

- Manu Castilla, director de Gabinete del Director General de ETB.
- Asier Larrinaga, responsable del departamento de Euskera de ETB.
- Itziar, del departamento de Promoción de ETB.

- Naiara Azpeitia y Jose Luis Rubio, del estudio de grabación Rec.
- Jesus Eguzkitza, actor de doblaje y responsable de Euskera de los estudios de doblaje Edertrack.
- Josu Varela, traductor-ajustador, doblador y responsable de Euskera de los estudios de doblaje K-2000.
- Beatriz Zabalondo, profesora de la Universidad de Mondragón y traductora audiovisual.
- Iñaki Zubizarreta, responsable de Euskera de los estudios de doblaje Irusoin.

Por último, quisiera mencionar a las siguientes personas:

- Edorta Arana, profesor del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la UPV-EHU, por toda su valiosa información sobre la audiencia y programación televisivas.
- Iñaki Zabaleta, catedrático del departamento de Periodismo de la UPV-EHU por haberme facilitado el acceso a uno de sus artículos.
- Vicente A. Nuñez-Antón, catedrático del departamento de Econometría y Estadística de la UPV-EHU, por resolver todas mis dudas estadísticas.
- Maria Luisa García Lecumberri, profesora del departamento de Filología Inglesa, Alemana y Traducción e Interpretación, por sus comentarios sobre aspectos fonéticos del inglés.
- Xabier Mendiguren Bereziartu, por su información sobre los inicios de la traducción audiovisual al euskera.
- Joanes Urkixo, escritor y guionista de obras audiovisuales, por sus aclaraciones sobre el mundo de la animación en euskera.
- Inazio Mujika Iraola y Joxean Muñoz, escritores y guionistas de la película *La isla del Cangrejo-Karramarro uhartea*, por la información facilitada sobre la gestación de la obra.
- Javier Vivanco y Karmelo Vivanco, de la productora *Baleuko*, por sus aclaraciones sobre la producción de la animación.

A Josune y Xabier,
a mi familia y amigos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	15
1.1. LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN.....	26
1.2. NORMAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL	31
1.3. METODOLOGÍA DESCRIPTIVA BASADA EN CORPUS	35
2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL AL EUSKERA.....	45
2.1. EL EUSKERA Y ETB-1	46
2.1.1. La lengua vasca	46
2.1.2. El euskera estándar o <i>batua</i>	48
2.1.3. Situación sociolingüística.....	55
2.1.4. Euskera y educación.....	60
2.1.5. Marco legal y desarrollo de ETB-1.....	65
2.1.6. El uso del euskera en otros medios de comunicación	71
2.1.7. La televisión vasca y la normalización lingüística ...	74
2.2. LA PROGRAMACIÓN EN ETB-1	81
2.2.1. Datos sobre la audiencia de ETB-1	81
2.2.2. La programación en ETB-1	87
2.3. DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN EN ETB	109
2.3.1. Visión histórica.....	109
2.3.2. Doblaje y subtitulación	121
2.3.3. Investigación sobre la traducción audiovisual al euskera	157
3. EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: LA PROGRAMACIÓN INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA.....	175
3.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CATÁLOGO ETB-1 (1983-1992) .	177

3.1.1. Información contenida en el catálogo	177
3.1.2. La cuestión del género	181
3.1.3. El diseño de la ficha ETB-1	200
3.1.4. Fuentes documentales	207
3.1.5. Confección de la muestra	207
3.2. ANÁLISIS DEL CATÁLOGO ETB-1 (1983-1992)	209
3.2.1. La oferta de ETB-1 en el periodo 1983-1992.....	210
3.2.2. La evolución de la oferta audiovisual.....	213
3.2.3. Origen del material audiovisual emitido	214
3.2.4. Producción ajena y producción propia	216
3.3. ELABORACIÓN Y DISEÑO DEL CORPUS 0 ETB-1 (2006)....	218
3.3.1. Cuestiones preliminares	219
3.3.2. Confección de la muestra	221
3.3.3. Fuentes documentales	223
3.3.4. El género de <i>Dibujos animados</i>	227
3.3.5. Cambios en la ficha ETB	229
3.4. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DEL CORPUS 0 ETB-1 (2006).....	232
3.5. DEL CATÁLOGO AL CORPUS 1 ETB-1 (2006)	245
3.5.1. Criterios de construcción del <i>CORPUS 1 ETB-1 (2006)</i> ...	246
3.5.2. Recopilación del material	250
3.6. EL CORPUS 1 ETB-1 (2006).....	253
3.7. EL CORPUS 2 ETB-1 (2006).....	257
3.8. EL CORPUS MONOLINGÜE EN EUSKERA.....	260
3.9. LA REPRESENTATIVIDAD DEL CORPUS	276

4. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL	285
4.1 EL TEXTO AUDIOVISUAL	286
4.1.1. Los códigos visuales	289
4.1.2. Los códigos gráficos	294
4.1.3. Los códigos sonoros.....	296
4.1.4. Los códigos sintácticos: la noción de montaje	298
4.2. LOS DIBUJOS ANIMADOS: CARACTERIZACIÓN TEXTUAL Y TRADUCTOLÓGICA.....	299
4.2.1 Caracterización de los dibujos animados	301
4.2.2 Factores que inciden en la traducción y ajuste de los dibujos animados	307
4.3. MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL	321
4.3.1. Técnicas de traducción	330
5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL.....	345
5.1. DATOS PRELIMINARES	345
5.1.1. TOTALLY SPIES — BEREKIZIKO ESPIOIAK	345
5.1.2. <i>BRACEFACE—BURDIN AHO</i>	358
5.1.3. <i>KARRAMARRO UHARTEA — LA ISLA DEL CANGREJO</i>	364
5.2. ANÁLISIS MACROESTRUCTURAL	367
5.2.1. La traducción de los códigos gráficos.....	367
5.2.2. La traducción del código musical	388
5.2.3. Conclusiones.....	392
5.3. ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL	394
5.3.1. Nivel léxico	395
5.3.2. Nivel sintáctico	404

5.3.3. Conclusiones.....	444
5.4. ANÁLISIS INTERSISTÉMICO.....	446
5.4.1. Modelo lingüístico de los textos audiovisuales traducidos	447
5.4.2. Modelo lingüístico de textos audiovisuales originales	488
6. CONCLUSIONES	529
GLOSARIO.....	543
BIBLIOGRAFÍA	549

ÍNDICE DE TABLAS

2.1. POBLACIÓN SEGÚN COMPETENCIA LINGÜÍSTICA	58
2.2. POBLACIÓN SEGÚN EL CENSO	64
2.3. SHARE DE ETB-1 Y ETB-2. AÑOS 2005-07	84
2.4. AUDIENCIA DE DIBUJOS ANIMADOS. ETB-1. PRIMER SEMESTRE 2006	85
2.5. HORAS DE PROGRAMACIÓN EN EUSKERA	97
2.6. HORAS DE PRODUCCIÓN PROPIA EN EUSKERA.	98
2.7. HORAS DE DOBLAJE AL EUSKERA.	98
2.8. GASTOS DE LA COMPRA DE PRODUCCIÓN AJENA (AÑO 1998)	149
2.9. PRODUCTOS DOBLADOS POR IRUSOIN	151
2.10. NÚMERO DE HORAS DOBLADAS POR K2000	153
2.11. PRODUCTOS DOBLADOS POR K2000	154
2.12. PRODUCTOS DOBLADOS POR EDERTRACK	155
3.1. GÉNEROS Y SUBGÉNEROS TELEVISIVOS	186
3.2. CLASIFICACIÓN DE LOS PROGRAMAS	188
3.3. GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS	192
3.4. LISTA DE LARGOMETRAJES (2006)	234
3.5. LISTA DE SERIES DE ANIMACIÓN (2006)	237
3.6. LISTA DE SERIES ANIME (2006)	240
3.7. LISTA DE CINE DE ANIMACIÓN (2006)	241
3.8. LISTA DE PROGRAMAS CULTURALES Y EDUCATIVOS (2006)	244
3.9. CORPUS 1 ETB-1 (2006)	254
3.10. CORPUS PARALELO BILINGÜE BF/BA	258
3.11. CORPUS PARALELO BILINGÜE TS/BE	259
3.12. CATÁLOGO DE PRODUCCIONES ORIGINALES ETB-1 (2004-06)	263
4.1. ESQUEMA DEL PROCESO DE ANIMACIÓN SEGÚN WELLS	304
4.2. TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (CHAVES Y MARTÍ FERRIOL)	338
4.3. PRINCIPALES TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	342
5.1. FICHA TÉCNICA DE <i>TOTALLY SPIES</i>	346
5.2. DATOS SOBRE TRADUCCIÓN Y DOBLAJE DE <i>TOTALLY SPIES</i>	355
5.3. FICHA TÉCNICA DE <i>THE FUGITIVES</i>	356
5.4. FICHA TÉCNICA DE <i>SILICON VALLEY GIRLS</i>	357
5.5. FICHA TÉCNICA DE <i>ESCAPE FROM WOOHP ISLAND</i>	358
5.6. FICHA TÉCNICA DE <i>BRACE FACE</i>	359
5.7. DATOS SOBRE TRADUCCIÓN Y DOBLAJE DE <i>BRACEFACE</i>	362
5.8. FICHA TÉCNICA DE <i>CRUSHED</i>	363
5.9. FICHA TÉCNICA DE <i>5 THINGS THAT REALLY BUG ME ABOUT YOU</i>	364
5.10. FICHA TÉCNICA DE <i>LA ISLA DEL CANGREJO</i>	365
5.11. TÍTULOS DE LOS CAPÍTULO DE <i>TOTALLY SPIES-BEREBIZIKO ESPIOIAK</i>	374
5.12. TÍTULOS ORIGINALES Y TRADUCIDOS DEL SUBCORPUS <i>BRACEFACE</i>	376
5.13. INTERTÍTULOS DE <i>THE FUGITIVES — IHESEAN</i>	381

5.14. INTERTÍTULOS DE <i>SILICON VALLEY GIRLS</i> — <i>SILICON HARANEKO NESKAK</i>	382
5.15. INTERTÍTULOS DE <i>ESCAPE FROM WOOHP ISLAND</i>	384
5.16. CANCIÓN ORIGINAL DE <i>TOTALLY SPIES</i>	390
5.17. CANCIÓN ORIGINAL DE <i>BRACEFACE</i>	391
5.18. NORMAS DE TRADUCCIÓN DE LOS CÓDIGOS GRÁFICOS	394
5.19. RESULTADOS GLOBALES DE LAS TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN	444
5.20. EJEMPLOS DE AD LIB	487
5.21. LISTA DE INTERJECCIONES TEXTOS TRADUCIDOS	487
5.22. LISTA DE INTERJECCIONES TEXTO ORIGINAL	523

ÍNDICE DE GRÁFICOS

2.1. EVOLUCIÓN DE LAS HORAS DE EMISIÓN: 1983-1992	89
2.2. DISTRIBUCIÓN POR GÉNEROS DE LA OFERTA DE ETB-1: 1995-2000	94
2.3. TIEMPO DE EMISIÓN POR GÉNEROS. 2001-05	99
2.4. TIEMPO DEDICADO A LA FICCIÓN EN ETB-1. 2001-05	100
2.5. NÚMERO DE EMISIONES CINEMATOGRAFICAS. 2001-05. ETB-1	102
2.6. COMPARACIÓN EMISIONES CINEMATOGRAFICAS ETB-1 Y ETB-2. 2001-05	103
2.7. TOTAL EMISIONES POR NACIONALIDADES. ETB-1. 2001-05	103
2.8. NÚMERO DE EMISIONES ETB-1 Y ETB-2. 2001-05	105
2.9. EMISIONES SERIES DE FICCIÓN POR NACIONALIDADES. ETB-1. 2001-05	105
2.10. PROGRAMACIÓN INFANTIL EN PANTALLA	107
2.11. NÚMERO TOTAL DE EMISIONES DE ANIMACIÓN. ETB-1. 2001-05	108
2.12. GASTOS DEL DOBLAJE. 1983-90	145
2.13. NÚMERO DE TRADUCTORES-AJUSTADORES DE IRUSOIN. 1983-88	146
2.14. NÚMERO DEL FILMES DOBLADOS (IRUSOIN)	148
2.15. HORAS DE DOBLAJE. IRUSOIN	148
3.1. DISTRIBUCIÓN PORCENTUAL POR GÉNEROS	211
3.2. PRINCIPALES PAISES EXPORTADORES	215
3.3. EVOLUCIÓN DE LAS PRODUCCIONES PROPIA Y AJENA	216
3.4. DISTRIBUCIÓN GLOBAL POR GÉNEROS	232
3.5. SUBGÉNEROS DE DIBUJOS ANIMADOS	234
3.6. NACIONALIDAD LARGOMETRAJES	236
3.7. NACIONALIDAD DE LAS SERIES	238
3.8. LENGUA FUENTE SERIES DE ANIMACIÓN	239
3.9. NACIONALIDAD CINE DE ANIMACIÓN	243

ÍNDICE DE IMÁGENES

2.1. Programación del primer trimestre de 1984	90
2.2. Programación de 1992	93
2.3. Primera película doblada al euskera	113
2.4. Películas en VO con subtítulos (Festival Cine San Sebastián)	127
3.1. Pantalla Datos ficha ETB	202
3.2. Pantalla Producción y Exhibición ficha ETB	203
3.3. Pantalla Fuentes y Relaciones ficha ETB	205
3.4. Pantalla Presentación ficha ETB	206
3.5. Página web de la base de datos <i>The Big Cartoon</i>	226
3.6. Pantalla Datos cumplimentada ficha ETB	230
3.7. Pantalla Presentación ficha ETB	231
5.1. Las protagonistas de la serie <i>Totally Spies</i>	348
5.2. Poster anunciador del éxito de <i>Totally Spies</i> en TV	351
5.3. La protagonista de la serie <i>Braceface</i>	361
5.4. <i>La isla del Cangrejo</i>	365
5.5. Título sobreimpresionado de la serie <i>Totally Spies</i>	370
5.6. Título sobreimpresionado de la serie <i>Braceface</i>	374
5.7. <i>The Fugitives</i> y <i>Silicon Valley Girls</i>	375
5.8. Títulos sobreimpresionados de los dos capítulos de <i>Braceface</i>	377
5.9. Ejemplo de textos en <i>The Fugitives</i>	386
5.10. Ejemplo de texto traducido en <i>Silicon Valley Girls</i>	387
5.11. Ejemplo de texto sin traducir en <i>Silicon Valley Girls</i>	387
5.12. Frecuencia de uso del verbo <i>mean</i>	435

LISTA DE ABREVIATURAS

BA	Burdin aho [<i>Braceface</i>]
BE	Berebiziko espioiak [<i>Totally Spies</i>]
BF	Braceface
EDT	Estudios Descriptivos de Traducción
EGEDA	Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales
EITB	<i>Euskal Irrati-Telebista</i> , Ente Público de Radio y Televisión Vasca
ET	Estudios de Traducción
ETB	<i>Euskal Telebista</i> , Televisión Vasca
ETB-1	El primer canal de la televisión pública vasca que emite en euskera
ETB-2	El segundo canal de la televisión pública vasca que emite en castellano.
EUSTAT	Instituto Vasco de Estadística
FIBIZE	<i>Filmen Bikoizketarako Zentroa</i> , Centro de Doblaje de Películas
FORTA	Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicas
GO	Guión original. Texto impreso que incluye la narración, los diálogos y las descripciones de escenarios y personajes
GT	Guión meta. Texto impreso que recoge la traducción de los diálogos originales
IMDB	<i>Internet Movie Data Base</i>
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
TCR	<i>Time Code Record</i> (o también <i>Reader</i>), código de tiempo
TNS	Taylor Nelson Sofres, empresa encargada de llevar a cabo las mediciones de audiencia en España
TM	Texto meta
TO	Texto origen
TRACE	Traducciones Censuradas
TS	<i>Totally Spies</i>

*Le cinéma est en fin de compte une fabrique d'illusions.
Disons que le doublage cherche à donner l'illusion d'une illusion.*

Pierre Françoise Caillé, *Cinéma et Traduction:
Le traducteur devant l'écran* (1960)

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

La traducción es una actividad cultural clave en el caso de lenguas minoritarias como el euskera. La falta de creación propia en determinados ámbitos hace de la traducción un elemento vital no sólo para su desarrollo y normalización sino también para su supervivencia. En este sentido, el papel que la traducción al euskera ha jugado y juega en la actualidad dentro de la cultura vasca es tal que se puede manifestar abiertamente que la traducción ha sido y sigue siendo uno de los pilares sobre los que se sostiene la lengua vasca.

Trasladando dicha afirmación al marco de referencia de la presente tesis doctoral, esto es, al primer canal de la televisión pública vasca ETB-1, y desde la perspectiva que ofrece el tiempo transcurrido desde aquel ya lejano 31 de diciembre de 1982, fecha en la que ETB empezó a emitir, resulta difícil imaginar cómo habría podido sacar adelante sus emisiones sin recurrir a la traducción y el doblaje de productos extranjeros en una época en la que no existía ninguna infraestructura audiovisual propia. Al realizar esta afirmación no se pretende emitir ningún juicio de valor, sino simplemente se desea poner de relieve un hecho que, por obvio que pueda parecer, no ha sido reconocido y valorado en su justa medida.

Sin embargo, a pesar de la enorme importancia que tuvo la traducción audiovisual en aquella etapa incipiente de la televisión pública vasca, así como en los años posteriores, resulta sorprendente que a lo largo de veinticinco años de vida de la televisión en euskera, no se hayan llevado a cabo estudios centrados en este campo. Por paradójico y contradictorio a la vez que pueda parecer, las investigaciones sobre esta modalidad de traducción al euskera son todavía hoy prácticamente inexistentes. Esta falta de investigaciones viene a corroborar la afirmación realizada por Cronin en el sentido de que “minority languages are still largely invisible in translation studies” (Cronin, 1998: 158).

En el caso del euskera, dicha invisibilidad se hace patente por la falta de reflexiones sobre una práctica en la que se invierten numerosos recursos tanto personales como económicos. En relación con el teatro traducido en España, Santoyo afirma lo siguiente: “Somos una de las naciones que más teatro ha traducido y que, sin embargo, menos ha reflexionado sobre el tema de la dramaturgia traducida” (Santoyo, 1994: II). Tal afirmación se puede aplicar al ámbito de la traducción al euskera en general y de la traducción audiovisual a dicha lengua en particular. Por lo que a la traducción audiovisual se refiere, una de las causas probables de esta falta de interés mostrada por investigadores y profesionales hacia esta modalidad traductora está directamente relacionada con el escaso prestigio que la traducción audiovisual ha tenido en la cultura vasca en comparación con la traducción literaria: “The social sciences tend to select their objects of study on the basis of cultural prestige, rather than intrinsic interest. It is often thought more prestigious to study Shakespeare than to study

popular literature or, for that matter, derivative phenomena such as translations” (Delabastita, 1995: 97).

Precisamente la inexistencia de reflexiones teóricas y trabajos descriptivos sobre la traducción audiovisual al euskera fue una de las razones que nos animó a llevar a cabo el trabajo de investigación titulado *Catálogo de productos audiovisuales traducidos y doblados al euskera para ETB-1: 1983-1992* (Barambones, 2005b), antecedente que ha desembocado en la presente tesis doctoral. En dicho trabajo se parte de la catalogación de productos audiovisuales ajenos emitidos por ETB-1 con el fin de dibujar el mapa de la oferta televisiva del primer canal de la televisión pública vasca durante los diez primeros años de su existencia.

Este primer trabajo corroboró la importancia capital de la traducción audiovisual en los inicios de ETB. La inexistencia de una industria cinematográfica en el País Vasco que impulsase la producción de obras audiovisuales propias se tradujo en una clara apuesta por parte de ETB-1 a favor de la importación y posterior traducción y doblaje de producciones extranjeras. Al mismo tiempo, los responsables políticos y culturales de aquella época, conscientes de la función educativa y normalizadora que un medio de comunicación como la televisión tiene en tanto que herramienta eficaz para la difusión de un modelo determinado de lengua, favorecieron la programación infantil desde sus mismos inicios.

En base a todos estos presupuestos, dos han sido las razones que nos han llevado a circunscribir esta investigación al ámbito de la televisión: por una parte, la traducción audiovisual al euskera tiene

lugar casi exclusivamente en este marco; y, por otra, la televisión es actualmente, junto con Internet, el soporte audiovisual más eficaz y poderoso de atracción del público infantil y juvenil.

* * *

Esta tesis doctoral se centra en la producción ajena de ETB-1 emitida a lo largo del año 2006. Dentro del conjunto de este tipo de producciones, se pone especial énfasis en la programación infantil y juvenil doblada al euskera durante el periodo señalado, ya que, como veremos, ETB-1 ha apostado y apuesta claramente a favor de este género audiovisual.

Los objetivos que han guiado el desarrollo de la investigación que aquí presentamos son los siguientes:

1. Esbozar el mapa de la traducción audiovisual al euskera en el contexto del primer canal de la televisión pública vasca. Este objetivo se concreta en la elaboración de un catálogo informatizado que permita analizar la procedencia del material audiovisual emitido, los porcentajes de producción propia y ajena y, por último, los idiomas desde los que se traduce al euskera.
2. Identificar los procedimientos recurrentes que parecen haber regido el proceso de traducción para formular las normas y técnicas que guían la práctica profesional de la traducción audiovisual en la modalidad de doblaje.

3. Describir el modelo lingüístico utilizado en la traducción al euskera de productos audiovisuales cuya lengua original es el inglés y contrastarlo con el utilizado en un producto original en euskera. Conscientes del papel que ETB-1 desempeña en la normalización lingüística del euskera, se analiza cuál es el modelo de lengua utilizado en el trasvase de productos audiovisuales traducidos para compararlo con el modelo utilizado en una obra audiovisual original.

El esquema de programación que ofrece el primer canal de la televisión pública vasca se adecua a los objetivos y compromisos del Ente Público de la Radio-Televisión Vasca. Este esquema constituye una de las características de la televisión vasca y lo diferencia del resto de televisiones de su entorno. En este sentido partimos de la hipótesis de que la atención específica dedicada al público infantil y juvenil para “completar su entorno educativo con un entorno de entretenimiento también en euskera” (EITB, 2006: 137) debe verse sin duda reflejada en la programación. Esta estrategia dirigida a concentrar toda la programación infantil en euskera en ETB-1 con el fin de conseguir el seguimiento del público infantil y juvenil se erige en una de las señas de identidad más importante del primer canal de la televisión pública vasca y la diferencia del resto de televisiones autonómicas (EGEDA, 2004: 387 y 2005: 325).

* * *

Aunque el punto de partida de nuestro trabajo sea el marco que ofrecen los Estudios Descriptivos de Traducción, creemos que es necesario adoptar un enfoque multidisciplinar que nos permita abordar

este trabajo desde diferentes perspectivas epistemológicas. Así, las aportaciones realizadas desde el ámbito de las Ciencias de la Comunicación nos ayudarán a seguir una línea metodológica coherente con la investigación de la programación televisiva. Del mismo modo, se ha recurrido a los Estudios Cinematográficos y de forma muy particular al estudio de los códigos de significación que intervienen en el lenguaje fílmico, puesto que creemos que su conocimiento por parte del traductor audiovisual sirve de gran ayuda a la hora de traducir. Nuestro objeto de estudio son textos audiovisuales cuya especificidad radica en “los materiales sensibles con que se entretajan sus signos” (Casetti y di Chio, 2007: 60). Según estos autores, los textos audiovisuales se sirven de dos tipos de significantes: los significantes visuales y los significantes sonoros, los cuales se transmiten “a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual” (Chaume, 2004: 15). El análisis textual se centrará, por tanto, en aquello que caracteriza al texto audiovisual como tal y no exclusivamente en aspectos lingüísticos.

El presente trabajo de investigación está dividido en seis capítulos que intentan dar respuesta al objeto de estudio recogido en el título de la tesis. En primer lugar se exponen los fundamentos teóricos y epistemológicos que amparan la investigación empírica. Se ubica el presente trabajo de investigación dentro del marco de los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) y se defiende el enfoque polisistémico a la hora de acometer el estudio de la traducción audiovisual. Los EDT constituyen la piedra angular de la investigación, ya que el marco metodológico que proporcionan nos va permitir acercarnos al conocimiento de la realidad traductora por medio de

datos fiables y empíricos, “que habrá que recoger, seleccionar y analizar, en una progresión metodológica que asegure su utilidad e interrelación con estudios similares sobre otros fenómenos, de forma que la teoría, en último término, se vea enriquecida por los resultados procesados, explicados y abstraídos de estudios concretos (*edt*) sobre corpus bien contruidos y suficientemente justificados” (Rabadán y Merino, 2004: 19).

El capítulo 2 aborda el estudio de los factores contextuales que han rodeado y rodean a la traducción audiovisual al euskera. Creemos que las traducciones “are facts of the culture which hosts them” (Toury, 1995: 24), y por esta razón orientamos la investigación hacia el polo meta y nos centramos en la cultura que las acoge con el fin de desvelar las relaciones entre la práctica de la traducción y su contexto cultural. En primer lugar se presentan aspectos relacionados con la situación sociolingüística del euskera y se da cuenta del proceso de normalización lingüístico llevado a cabo en los últimos cuarenta años poniendo especial énfasis en el papel desempeñado por la televisión vasca. A continuación se dibuja una panorámica de la programación ajena del primer canal de la televisión pública vasca y se esboza la historia del doblaje en euskera desde sus comienzos hasta la actualidad. Para acabar este capítulo se lleva a cabo un repaso de las investigaciones que sobre la traducción audiovisual al euskera se han publicado.

En el capítulo 3 se detallan las diferentes fases por las que ha transitado este trabajo hasta la delimitación del corpus textual objeto del ulterior análisis. Siguiendo un protocolo de investigación común en los EDT, nuestros esfuerzos se encaminan en primer lugar a compilar y

recoger datos relacionados con los productos audiovisuales que han sido traducidos y doblados al euskera para su posterior emisión. En esta primera fase de la investigación necesitamos conocer datos reales que nos permitan formular hipótesis, ya que sólo de esta manera evitaremos realizar especulaciones sin ninguna base empírica real. Partiendo de la observación de las parrillas de programación de ETB-1 se procede al vaciado sistemático de la programación diaria, tomando como unidad de análisis cada programa emitido, lo que lleva a la compilación de un catálogo de productos audiovisuales traducidos, doblados y emitidos a lo largo del año 2006. Este primer estadio de la investigación es la base sobre la que se fundamenta la siguiente fase, ya que el catálogo nos va permitir seleccionar, de acuerdo con las regularidades observadas, el corpus representativo que será sometido al análisis descriptivo-comparativo.

El capítulo 4 se detiene en los códigos de significación del texto audiovisual y se justifica su estudio en la medida en que inciden de una manera directa en el trasvase lingüístico de este tipo de textos. Seguidamente se da cuenta de las características del género objeto de estudio: los dibujos animados. Este capítulo acaba con una propuesta metodológica para el análisis descriptivo-comparativo del corpus textual, que recoge el estudio de aquellos códigos cinematográficos que repercuten en el proceso de traducción.

El capítulo 5 se centra en el análisis textual del corpus paralelo bilingüe inglés-euskera y presenta los resultados obtenidos. Del mismo modo y en consonancia con los objetivos marcados, se describe el modelo de lengua utilizado en los textos audiovisuales traducidos del

inglés al euskera y se compara con el utilizado en una obra original. El análisis comparativo de los guiones originales en inglés (GO) con sus respectivos guiones traducidos al euskera (GM) servirá para extraer las normas operativas en la traducción audiovisual e identificar las técnicas de traducción utilizadas. El análisis del corpus textual seleccionado es sincrónico, descriptivo y está orientado al producto. A la hora de llevar a cabo el análisis, partimos del nivel macrotectual para ir aproximándonos al nivel microtextual. Es en esta fase donde se analizarán los aspectos lingüísticos de la traducción y se describirán las diferentes normas y técnicas según el esquema de análisis diseñado con este propósito. Finalmente, el capítulo 6 dará paso a las conclusiones.

Hablábamos al inicio de esta introducción de la inexistencia de trabajos de investigación sobre el doblaje en euskera y de la invisibilidad de las lenguas minoritarias dentro de los estudios de traducción. Es nuestro deseo que esta tesis doctoral pueda contribuir de algún modo a que la traducción audiovisual al euskera sea a partir de ahora algo más visible.

CAPÍTULO 1

EL MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

1. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

El profesor J. S. Holmes, en una ponencia presentada en agosto de 1972 en el Tercer Congreso Internacional de Lingüística Aplicada, sienta las bases de una nueva disciplina a la que denomina *Translation Studies* o Estudios de Traducción (Rabadán, 1991: 29). El campo de acción de la nueva disciplina lo constituyen “all research activities taking the phenomena of translating and translation as their basis or focus” (Holmes, 1988: 71), desde una perspectiva descriptiva.

Holmes estructura la disciplina en dos ramas: una pura y otra aplicada. Los objetivos que persigue la primera de estas áreas de investigación pura son los dos siguientes:

(1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained and predicted (*ibid.*).

De estos dos objetivos es el primero el que corresponde a lo que el propio Holmes denomina “*Descriptive Translation Studies (DTS)*” (*ibid.*), y es el que aquí nos interesa, puesto que la descripción de

textos audiovisuales traducidos en el contexto sociocultural de la lengua vasca es el objetivo final de esta tesis.

Dentro de los EDT las investigaciones pueden estar orientadas al *producto*, es decir, a describir y comparar los textos traducidos, a la *función* de las traducciones “in the recipient socio-cultural situation” (*ibid.*: 78), y al *proceso*, aspecto este último relacionado con la “psicología de la traducción” (Munday, 2001: 11), con lo que “exactly takes place in the «little black box» of the translator’s mind” (Holmes, 1988: 72). Estas tres vías de investigación no son independientes, sino complementarias, puesto que cada una de las tres “supplies material for the other two, and makes use of the findings which they in turn provide” (*ibid.*: 78).

Esta investigación se orienta hacia el producto, visible en el resultado final de la traducción, pero sin perder de vista “the meaning of a text (...) as an organized artifact and as an object in a social context” (Tymoczko, 2002: 15). Para ello procederemos en primer lugar a la contextualización de la traducción audiovisual al euskera y en segundo lugar a la descripción y posterior comparación de un corpus integrado por textos audiovisuales traducidos del inglés al euskera.

Este enfoque descriptivo y orientado hacia el polo receptor lo desarrolla en la década de los años 80 la denominada *Manipulation School* o Escuela de la Manipulación y está liderada por investigadores como Theo Hermans, José Lambert, André Lefevere, Susan Bassnett y Hendrik van Gorp, entre otros. Este “new paradigm” (Hermans, 1985: 7) se dio a conocer con la publicación en 1985 de *The Manipulation of*

Literature, donde se recogen las aportaciones de los miembros de esta corriente teórica. La Escuela de la Manipulación se centra en los textos traducidos y considera que “from the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose” (*ibíd.*: 11).

Esta tendencia o “carta de navegación” (Toury, 2004: 44) de los Estudios de Traducción tiene sus raíces en la teoría del polisistema desarrollada por los investigadores israelíes Even-Zohar y Toury. Basándose en “the theoretical work and research done by Russian Formalism” (Even-Zohar, 1990: 1) de los años 20, entre los que destacan los trabajos de Tynianov y Jakobson, así como en las investigaciones llevadas a cabo por los estructuralistas checos (Mukarovsky y Vodička), el profesor Even-Zohar (1990) considera la literatura “as a part of the cultural, literary and historical system of the TL [Target Language]” (Munday, 2001: 108). En tanto que fenómeno semiótico, la literatura, al igual que otros fenómenos de igual naturaleza como la cultura, el lenguaje o la sociedad, puede ser mejor entendida y estudiada si se considera como un sistema dinámico y no estático, como un “heterogeneous, hierarchized conglomerate (or systems) of systems which interact to bring about an ongoing, dynamic process of evolution within the polysystem as a whole” (Shuttleworth, 2000: 176). En palabras de Even-Zohar el polisistema es

A multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent (1990: 11).

Si bien es cierto que los postulados teóricos que emanan de esta corriente fueron pensados para tratar problemas relacionados con la literatura, “Polysystem theory could not remain confined to the case of literature alone” (*Ibid.*: 2). En efecto, consideramos que la noción de literatura puede ampliarse para dar cabida a “the totality of the activities involved with the literary system” (*ibid.*: 54), de forma que la teoría polisistémica abrace “the complex of activities, or any section thereof, for which systemic relations can be hypothesized to support the option of considering them ‘literary’” (*ibid.*: 28). En este punto coincidimos con Karamitroglou cuando afirma que las nociones de literatura y sistema literario “seem closer to the traditional notions of ‘art’ and ‘art system’” (Karamitroglou, 2000: 13). Autores como Dirk Delabastita también defienden la potencialidad de este marco teórico más allá del campo de la literatura, ya que proporcionan al investigador “the tools to carry out research into mass communication translation” (1989: 194). Por tanto, defendemos el enfoque polisistémico como marco idóneo para dar cuenta de la traducción audiovisual y creemos que es lícito incorporar la producción cinematográfica, esto es, el “corpus filmico” (Díaz Cintas, 2001: 94), dentro del sistema literario, entendido éste en su más amplia acepción: un conglomerado de sistemas donde tienen cabida todos los fenómenos semióticos de una sociedad determinada.

Una de las grandes aportaciones de esta teoría radica en el hecho de que defiende como objetos pertinentes para el estudio no solamente aquellos elementos centrales o modelos canónicos, sino también otros elementos marginales, periféricos o menos visibles, como la literatura traducida:

The polysystem hypothesis, however, is designed precisely to deal with such cases, as well as with the less conspicuous ones. Thus, not only does it make possible the integration into semiotic research of objects (properties, phenomena) previously unnoticed or bluntly rejected; rather, such an integration now becomes a precondition, a *sine qua non*, for an adequate understanding of any semiotic field. This means that standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon *sui generis*, but related to literature for adults; translated literature would not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as "non-literature" in order to evade the recognition of its mutual dependence with "individual" literature (Even-Zohar, 1990: 13).

Como bien ha señalado Ballester, "la primera consecuencia de un modelo que pretende recoger en toda su complejidad la heterogeneidad de los hechos semióticos es la suspensión de las jerarquías como criterios de selección de los objetos de estudio" (2001a: 11). Esta nueva perspectiva reconoce a la cultura traducida un estatus y relevancia reservados hasta entonces a la literatura original y considera que tanto los textos originales como los traducidos actúan dentro de los diferentes sistemas que conforman la cultura meta. Por tanto, las investigaciones que se lleven a cabo en el campo de las producciones audiovisuales han de tener en cuenta no solamente las producciones originales sino también las traducidas.

Esta corriente polisistémica pone de relieve la multiplicidad de intersecciones existentes y la complejidad de la red de estructuras implicadas. Así, dentro del polisistema existe una estratificación, es decir, diferentes co-sistemas (Rabadán, 1991: 294) que luchan por ocupar la posición central o primaria. Ocupando la parte central del sistema se encuentra el modelo canonizado, esto es, "those literary

norms and works (i.e., both model and texts) which are accepted as legitimate by the dominant circles within a culture” (Even-Zohar, 1990: 15), mientras que ocupando una situación periférica o secundaria se sitúa el modelo no canonizado, es decir, “those norms and texts which are rejected by these circles as illegitimate and whose products are often forgotten in the long run by the community” (*ibid.*).

En este orden de cosas, en una sociedad bilingüe como la vasca, la traducción de películas o de series al euskera ocupa una posición periférica o secundaria dentro del “polisistema fílmico” (Díaz Cintas, 2001: 95), tanto por su número como por la recepción que los espectadores dispensan a este tipo de productos.

Por otra parte, las relaciones entre los diferentes co-sistemas son dinámicas y están en un continuo flujo, por lo que la posición de la literatura traducida no es permanente ni invariable y puede moverse desde la periferia del sistema hasta ocupar una posición central:

Cuando la literatura traducida ocupa una posición primaria en la cultura que la recibe, modifica su centro de manera que elementos extranjeros, extraños a la cultura de llegada, son introducidos en el polisistema literario e incorporados, por tanto, a esa cultura. Al contrario, si ocupa una posición secundaria o periférica, se integra en la literatura nacional, pasando a compartir sus formas y características (Pérez López de Heredia, 2004: 14).

Dentro del polisistema, la cultura traducida puede llegar a ocupar una posición central o primaria cuando se da alguna de estas tres situaciones:

a) Cuando es notoria la necesidad de recurrir a la traducción para satisfacer “the need of a younger literature to put into use its newly founded (or renovated) tongue for as many literary types as possible in order to make it serviceable as a literary language and useful for its emerging public” (Even-Zohar, 1990: 47). Debido a que las literaturas emergentes no pueden de una forma inmediata crear todo tipo de textos, se benefician de la experiencia de otras y de esta manera la literatura traducida se convierte en uno de sus sistemas más importantes. Así, ETB en sus inicios recurrió a la traducción de programas pertenecientes a un amplio abanico de géneros: teleseries, telefilmes, películas, dibujos animados, documentales e incluso hasta las telenovelas pasaron a formar parte de la programación diaria del primer canal de la televisión pública vasca. En este sentido, el primer canal vasco jugó un papel determinante en la actividad traductora poniendo a disposición de los propios traductores y de la audiencia un amplio conjunto de textos audiovisuales extranjeros y ha sido desde entonces la encargada del “maintenance of literature as a socio-cultural activity” (Even-Zohar, 1990: 37). Por tanto, esta institución fue y sigue siendo también la encargada de determinar o establecer “the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others” (*ibid.*), ejerciendo un factor de control externo, que Lefevere (1992a: 15) ha venido en denominar *patronage* o mecenazgo:

It will be understood to mean something like the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature. It is important to understand “power” here in the Foucauldian sense, not just, or even primarily, as a repressive force. Rather:

What makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn't only weigh on us as a force

that says no, but it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, produces discourse (Foucault, 119).

En esta situación, señala Hurtado, “el traductor puede verse condicionado por el control directo ejercido sobre la traducción por instituciones públicas o privadas” (2001: 622), ya que ha de respetar las normas lingüísticas (e incluso ideológicas) establecidas. Este mecenazgo tiene, según Lefevere, tres componentes: un componente ideológico, “that grillwork of form, convention and belief which order our actions” (Jameson: 107, citado en Lefevere, 1992a: 16); un componente económico y una cuestión de estatus, a saber: “acceptance of patronage implies integration into a certain support group and its lifestyle” (*ibid.*). En relación con estas cuestiones, cabe recordar las tensiones que se suelen producir entre los estudios de doblaje y ETB (véase 2.3.2), debidas a la no aceptación de ciertos parámetros fijados por la televisión vasca en relación con el modelo de lengua.

b) Cuando una literatura es periférica, débil o ambas a la vez. Creemos que el recurso a la traducción en el caso de una cultura minoritaria como la vasca es vital puesto que carece de recursos suficientes para abarcar “the same full range of literary activities (organized in a variety of systems) observable in adjacent larger literatures” (Even-Zohar, 1990: 47). En este contexto la literatura traducida se convierte en el canal adecuado para dar cabida a todo el amplio espectro literario de las literaturas adyacentes:

For such literatures, translated literature is not only a major channel through which fashionable repertoire is brought home, but also a

source of reshuffling and supplying alternatives. Thus, whereas richer or stronger literatures may have the option to adopt novelties from some periphery within their indigenous borders, "weak" literatures in such situations often depend on import alone (*ibid.*: 48).

O'Connell (2003), en referencia al caso irlandés, cita como ejemplo de este caso la traducción de programas de televisión para niños, ejemplo que creemos sirve también para describir el estatus de supremacía que goza la traducción audiovisual de dibujos animados del inglés al euskera dentro del sistema audiovisual en euskera con respecto a los demás co-sistemas audiovisuales (la traducción de películas, de series, etc.):

A more contemporary example is provided by the Irish situation where Irish translations of television programmes for children, e.g. dubbed versions of French and German animation, are more numerous, acquire a higher status and are closer to the centre of Irish children's literary, educational and audiovisual polysystems than similar television programmes in mayor European language cultures where more original language material is produced (O'Connell, 2003a: 19).

c) Cuando los modelos establecidos en esas literaturas no sirven para hacer frente a las nuevas necesidades o carecen de un repertorio¹ cultural (Even-Zohar, 1997: 355), de manera que se producen carencias o "vacíos" en relación con la cultura adyacente. Siendo esto así, la traducción puede suplir la falta de un repertorio adecuado. En euskera éste es el caso de la colección de Literatura Universal, proyecto que consiste en la traducción al euskera de las obras más representativas

¹ Se entiende por "repertorio" el conjunto de "laws and elements that govern the production of texts" (Even-Zohar, 1990: 17). Posteriormente, en un artículo publicado en 1997, Even-Zohar se refiere al repertorio cultural de una sociedad como "the aggregate of options utilized by a group of people, and by the individual members of the group, for the organization of life" (Even-Zohar, 1997: 355).

de la literatura. Esta iniciativa vió la luz en 1990 con la publicación de *Los viajes de Gulliver* y hasta la fecha se han traducido casi 150 títulos. No cabe duda de que este proyecto ha sido determinante para el desarrollo y la revitalización de la traducción literaria en euskera, pero al mismo tiempo, como señala López Gaseni (2000: 58), muchos escritores como Angel Lertxundi han reconocido la gran deuda que tienen con las traducciones publicadas en dicha colección a la hora de construir repertorios innovadores y a menudo canónicos. En esta misma línea se manifiesta Uribarri (2006), cuando afirma que, en relación con el proyecto *Klasikoak*, cuya finalidad es la traducción al euskera de los textos clásicos de la historia del pensamiento, la traducción ejerce una influencia determinante en el proceso de normalización lingüística, puesto que contribuye al desarrollo del euskera estándar y al enriquecimiento de la prosa en euskera:

Pentsamenduaren historiako testu klasikoak itzultzeko programa nagusia *Klasikoak* da. (...) Filosofia aleman modernoaren ordezkartza zabala topatzen dugu, Lessing eta Kant hartuta abiapuntu gisa eta Freud eta Jung helmuga gisa. Argi dago asmoa ez dela egungo filosofia alemana euskarara ekartzea, baizik eta filosofiaren tradizio aleman indartsua ekartzea euskal kulturara, eta horrekin batera euskara alor honetan aritu ahal izateko, oinarri sendoa sortu nahi da. Horrela, euskararen normalizazio prozesuan eragin nahi du bildumak, merkatuak betetzen ez duen eremu batean (Uribarri, 2006: 126)².

² *Klasikoak* es el principal programa destinado a la traducción de textos clásicos de la historia del pensamiento. En esta colección podemos encontrar una amplia representación de la filosofía alemana moderna: partiendo de autores como Lessing y Kant hasta Jung. Es obvio que no se pretende traer al euskera la filosofía alemana actual, sino integrar esta poderosa tradición filosófica en la cultura vasca y al mismo tiempo crear una base firme para que el euskera pueda desenvolverse en este campo. De este modo, la colección quiere influir en el proceso de normalización del euskera en un ámbito que el mercado no cubre (nuestra traducción).

En el ámbito de la traducción audiovisual al euskera, la traducción de la terminología jurídica utilizada en una película donde se desarrolla un juicio o del léxico especializado en un documental sobre la clonación humana son ejemplos de cómo la traducción puede introducir modelos y elementos antes inexistentes en la cultura meta. Estos modelos creados gracias a la traducción pueden ser utilizados posteriormente en producciones originales.

Este nuevo enfoque descriptivo y sistémico de la traducción va a conocer un giro fundamental con la publicación en 1995 del libro de Gideon Toury *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Toury, basándose en la teoría del polisistema literario, sitúa los estudios descriptivos en el centro de los estudios de traducción, ya que son la base de la teoría y sirven de puente para futuros estudios aplicados, y propone un nuevo marco metodológico para el desarrollo de la rama descriptiva de los ET:

Los EDT son sin duda una potente metodología que ha permitido secuenciar los distintos pasos de la investigación básica en Estudios de Traducción. Las distintas fases que van desde la selección de textos y construcción de corpus al análisis de datos, hasta la formulación de normas de distinto tipo y nivel, siguen los protocolos lógicos que aseguran la fiabilidad de los resultados que se obtengan a partir de un estudio así planificado (Rabadán y Merino, 2004: 21).

La línea de investigación definida en esta tesis sigue el protocolo de trabajo de los EDT, situando para ello en primer lugar los textos traducidos en la cultura que los aloja, puesto que entendemos las traducciones como hechos de la cultura meta (Toury, 2004: 63 y ss.). En el segundo estadio de la investigación se procede a la recogida de datos y su ordenación en un catálogo que contiene datos

“contextuales y pretextuales” (Merino, 2003: 643). En el siguiente estadio metodológico se procede a la elaboración de un corpus textual según criterios de selección suficientemente justificados y representativos del objeto de estudio, todo ello con el fin de evitar que la selección de los textos objeto de estudio sea arbitraria. El tercer y último estadio consistirá en comparar los textos meta (TM) con sus respectivos textos originales (TO) al objeto de identificar patrones recurrentes de traducción. En definitiva, proponemos un marco de investigación que combina e integra el enfoque cultural o macroscópico con el lingüístico o microscópico:

[...] a researcher can approach the research from two directions: from the macroscopic direction, by looking at the big picture, by turning a telescope on the culture, so to speak; or from the microscopic direction, by looking at the particularities of the language of a translation through a microscope, as it were. Ultimately, however, in my view the best work shows a convergence — working toward the macroscopic from the direction of the microscopic, or vice versa, so that one’s data from the macroscopic level are complemented and confirmed by data from the microscopic level (Tymoczko, 2002: 17).

1.1. LAS NORMAS DE TRADUCCIÓN

Uno de los conceptos centrales en los EDT es el de **norma**. Toury utiliza el término *norma* para explicar las regularidades del comportamiento traductor en un determinado contexto sociocultural. Para ello adapta el término *norma* empleado en la sociología y psicología al campo de la traducción:

Sociologist and social psychologists have long regarded norms as the translation of general values or ideas shared by a community — as to what is right and wrong, adequate and inadequate — into performance

instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension [...] (Toury, 1978: 199).

No hay duda de que la traducción tiene una importante dimensión sociocultural y dentro del alcance de esta dimensión la actividad del traductor está “subject to constraints of several types and varying degrees” (*ibíd.*), por lo que las normas “exert a prescriptive pressure” (Chesterman, 1997: 68). Las normas son adquiridas por los individuos “en el proceso de formación e integración social” (Rabadán, 1991: 57) y “inasmuch as a norm is really active and effective, one can therefore distinguish regularity of behaviour in recurrent situations of the same type, which would render regularities a main source for any study of norms as well” (Toury, 1978: 199-200). En este sentido, el estudio de un corpus representativo de textos audiovisuales en euskera nos “llevará a constatar una serie de comportamientos o fenómenos empíricos recurrentes” (Rabadán y Merino, 2004: 24). Después de haber sido constatados, “se pasa a aislar una serie de regularidades que, una vez explicadas, se formularán como normas de comportamiento traductor para ese periodo, producción o tipo concreto” (*ibíd.*).

Toury habla de tres tipos de normas operativas en las diferentes fases del acto de traducir y visibles en todos los niveles del resultado: la *norma inicial*, las *preliminares* y las *operacionales*. En un rango superior se sitúa la *norma inicial*, que determina la elección básica del traductor: “mientras que la adhesión a las normas del polo origen determina la **adecuación** de una traducción respecto al original, el

respeto a las normas que se originan en la cultura meta determina su **aceptabilidad**” (Toury, 2004: 98). Sin embargo, “en la práctica nunca se dan ambos extremos [...]; lo habitual es algún tipo de combinación entre los dos” (Rabadán, 1991: 57).

La dicotomía entre los polos de adecuación y aceptabilidad que establece la norma inicial de Toury se relaciona con la división que promulga Venuti (1995). Tomando como punto de partida los dos polos opuestos de Schleiermacher (1813), Venuti distingue dos tipos de estrategias de traducción: la domesticación (*domestication*) y la extranjerización (*foreignization*). Estos dos métodos o estrategias tienen que ver con “the question of how much a translation assimilates a foreign text to the translating language and culture, and how much it rather signals the differences of that text” (Munday, 2001: 148). Para Venuti, la domesticación es “an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values” (Venuti, 1995: 20). Esta propuesta implica traducir empleando un estilo fluido y natural con el fin de “produce an idiomatic and ‘readable’ TT, thus creating an ‘illusion of transparency’” (*ibíd.*: 1), de forma que se oculta el hecho de que el lector está ante una traducción y se contribuye a lo que Venuti denomina “the invisibility of the translator”. Por su parte, el método de extranjerización conlleva “an ethnodeviant pressure on [target-language cultural] values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad” (*ibíd.*: 20). Pensamos que, al igual que ocurre con la dicotomía entre adecuación y aceptabilidad, estos conceptos no deben interpretarse como si fueran opuestos, sino que, como manifiesta Venuti, se trata de conceptos heurísticos cuya finalidad es promover el debate y la investigación.

Efectivamente, estas dos estrategias traductológicas constituyen dos opciones globales entre cuyos dos extremos se dan diferentes niveles de gradación de los que se vale el traductor.

En otro orden se sitúan las normas *preliminares*, que se refieren a dos factores que suelen estar interconectados: “los referentes a la existencia e índole de una política de traducción concreta, y los que tienen que ver con si la traducción es directa o no” (Toury, 2004: 100). La política de traducción refleja la selección de textos “que se van a importar mediante traducción a una cultura o lengua concreta en un momento determinado” (*ibíd.*). Así, en los inicios de ETB era notoria la existencia, motivada por la necesidad, de una política que favorecía la masiva importación de productos audiovisuales (Barambones, 2005b).

Por último, las normas *operacionales* intervienen en “las decisiones que se toman durante el acto de traducción” (Toury, 2004: 100). Este tipo de normas afectan a la forma de distribuir tanto el material textual como el lingüístico y se dividen en dos clases: *matriciales* y *lingüístico-textuales*. Las normas *matriciales* hacen referencia a la macroestructura textual y se ocupan de la segmentación textual: “las omisiones, adiciones, cambios de ubicación y manipulación de la segmentación en los textos traducidos (o en su entorno) también vendrían determinados por normas” (*ibíd.*: 101). Por su parte, las normas *lingüístico-textuales* determinan las decisiones de los traductores a nivel microestructural.

A esta clasificación de normas Rabadán (1991: 56) añade las normas de *recepción*. Estas normas operan tanto en la fase preliminar

como en el proceso de traducción y “determinan la actuación del traductor según el tipo de audiencia que se presume va a tener el TM” (*ibíd.*: 57). Así, “literary norms relating to translation for adults are often at variance with those relating to children within the same culture” (O’Connell, 2003a: 20). Del mismo modo, la traducción audiovisual de dibujos animados para niños puede requerir la aplicación de normas y estrategias de traducción diferentes a la de la traducción audiovisual de géneros dirigidos a un público adulto. En referencia al caso irlandés O’Connell pone de relieve el hecho de que la simplificación léxica puede constituir una tendencia “in major language translations for children into Irish, where the target group’s vocabulary is limited as a result of the restriction of the minority language to certain domains such as home and/or school” (*ibíd.*: 29), especialmente cuando se trata de textos audiovisuales donde el espectador no puede volver sobre el texto, por lo que “a limited lexical range can contribute significantly to good comprehensibility” (*ibíd.*: 30). No obstante, también se puede dar el caso contrario:

[...] if texts for children are to serve a useful function in terms of the development of their language skills and their vocabulary range in particular, there is also a case to be made for generating texts with higher type-token ratios (*ibíd.*).

Por otra parte, la noción de norma supone un desplazamiento de la noción de equivalencia. Este concepto³, basado en concepciones más o menos prescriptivas, se ve sustituido por el de norma, ya que “son las normas las que determinan el tipo y grado de equivalencia que manifiestan las traducciones reales” (Toury, 2004: 103). Al tratarse de

³ Véase Rabadán (1991: 49 y ss.) y Hurtado (2001: 203 y ss.).

una noción contextual e histórica “no puede sino ser funcional, relativa, dinámica y flexible” (Hurtado, 2001: 223). Por ello entendemos la equivalencia como “una noción de carácter dinámico y condición funcional y relacional, presente en todo *binomio textual* y sujeta a *normas* de carácter socio-histórico” (Rabadán, 1991: 291).

A modo de recapitulación digamos que las normas constituyen una categoría útil para el análisis descriptivo de la traducción en general y de la traducción audiovisual en particular. El comportamiento traductor en una determinada cultura se manifiesta en regularidades de comportamiento, regularidades a las que habrá que llegar utilizando fuentes textuales (inventarios de traducciones y los propios textos traducidos) y extratextuales (formulaciones semi-teóricas o críticas). Y en este punto la metodología basada en corpus constituye una herramienta eficaz y precisa para desvelar regularidades de traducción.

1.2. NORMAS DE TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL

También el ámbito de la traducción audiovisual parece estar dominado por una fuerte presencia de normas “as a result of the impact of mass-media on the broader public and the fact that ‘viewers are creatures of habit’” (Ivarsson, citado en Karamitroglou, 2000: 14). Delabastita también considera la traducción audiovisual como un campo donde están operativas las normas de traducción que gobiernan el comportamiento traductor:

The translation of film, then, constitutes a typical situation where one can expect *norms* to guide the selection of actual behaviour in each specific historical set of circumstances. [...] the effect of norms can be deduced from particular regularities of behaviour, which means in this case, from the systematic occurrence or non-occurrence of specific strategies in translation (Delabastita, 1989: 205).

La atención prestada a la traducción audiovisual en la última década ha hecho posible que diferentes autores hayan llevado a cabo estudios descriptivos sobre las normas de traducción que operan en este campo, que han puesto de relieve la existencia de ciertas normas de traducción audiovisual. Teniendo presentes las normas que autores como Delabastita (1989), Goris (1991), Ballester (2001) o Martí Ferriol (2006) han identificado mediante el análisis de diferentes corpus textuales, nosotros también vamos a describir las “pautas de acción recurrentes” (Rabadán, 1991: 55) que observemos en nuestro corpus. Por tanto, aunque el acceso a las normas del proceso se realiza desde la observación sistemática del producto final, hemos tenido en cuenta las aportaciones de estos autores como hipótesis de trabajo. Siendo esto así, la observación del texto audiovisual dará cuenta de “systematic occurrence or non-occurrence of specific strategies in translation” (Delabastita, *ibíd.*).

Goris, en su artículo *The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation* (1993), lleva a cabo un análisis descriptivo de cinco películas dobladas al francés y formula normas globales que están operativas en diferentes niveles textuales de las versiones dobladas con el fin de “elaborate a synthetic view of the translation policy characterizing dubbing in France” (1993: 172-73). Este artículo es la base sobre el que se asientan las clasificaciones

realizadas por autores como Ballester (2001) y Martí Ferriol (2006) y también nosotros vamos a partir de sus aportaciones a la hora de verificar hasta qué punto se cumplen o no en nuestro corpus.

De acuerdo con todos estos autores, las normas de traducción audiovisual que han identificado en sus trabajos de investigación son las siguientes:

a) **La estandarización lingüística:** consiste en “*reducing a multiplicity of distinctive features characterizing the original oral language use* (Goris, 1993: 173). La política de estandarización afecta a tres tipos de lengua: la lengua oral, los dialectos y ciertos aspectos de los idiolectos. Así, rasgos de oralidad como el uso de contracciones o elisiones son suprimidos en las versiones dobladas y en su lugar se emplean aquellos rasgos que son aceptados en el idioma estándar. Del mismo modo, las diferencias geográficas y las marcas que caracterizan a los idiolectos son eliminadas. Por tanto, las versiones traducidas son más homogéneas como consecuencia de la neutralización de aquellos rasgos que difieren de la norma o del estándar.

b) **La naturalización:** “Socio-cultural adaptation of the translation” (Goris, 1993: 177). Consiste en ajustar las versiones dobladas a la cultura meta con el fin de que parezca que las traducciones son productos originales. Se puede considerar la “manifestación externa de la estandarización” (Ballester, 2001: 149). La adaptación sociocultural afecta a tres elementos: los signos gráficos, la pronunciación y la sincronización visual.

En cuanto a los signos gráficos, los traductores tratan de integrarlos en las versiones dobladas y para ello tienen las siguientes opciones: “to replace the graphic signs themselves” (Goris, 1993: 178), “to add an oral explanation” (*ibíd.*, 179), o “[to translate] by an off-screen voice” (*ibíd.*, 179).

La pronunciación de nombres propios y nombres pertenecientes a la cultura original sigue las normas de pronunciación de la lengua meta.

Finalmente, “visual synchrony is without doubt the most important aspect of naturalization” (*ibíd.*, 180). Gracias a la sincronización visual (respeto a la sincronía fonética, cinésica y a la isocronía), se crea la impresión de que los actores que vemos en pantalla están realmente pronunciando las palabras traducidas, con el fin de que “durante la proyección del filme se consiga el llamado *efecto realidad*” (Chaume, 2005: 145). Esta sincronización está fuertemente influenciada por los diferentes tipos de plano que aparecen en pantalla (véase 4.1.1.):

We can say that visual synchrony appears in different forms and degrees in the dubbed versions. The synchronization degree increases as the speaker’s lip movements become more visible. This clearly means that the image, i.e. the point of view of the camera, has a great influence on film translation (Goris, 1993: 182).

c) **La explicitación:** estrategia que consiste en hacer la versión meta más precisa que la original “increasing the degree of redundancy and internal (logical) coherence of the filmic message” (*ibíd.*, 182). Goris señala que esta norma afecta a cuatro aspectos de la traducción:

a las expresiones vagas o equívocas, a los nexos lógicos (las versiones dobladas explicitan la causa lógica), a las referencias internas que refuerzan la homogeneidad de la estructura narrativa y a las imágenes.

d) **La fidelidad lingüística:** Goris considera las tres normas anteriores básicas e introduce otros dos tipos de normas que él considera secundarias. Una de ellas es el respeto al “the uncomplicated character of the original grammatical constructions” (*ibíd.*, 185). Martí Ferriol considera que no se trata de una norma de segundo nivel y opta por darle el mismo estatus que a las demás al mismo tiempo que la denomina “fidelidad lingüística”. Nosotros por nuestra parte suscribimos esta opinión y recogemos la denominación que él propone.

1.3. METODOLOGÍA DESCRIPTIVA BASADA EN CORPUS

Como hemos ya señalado, la metodología descriptiva nos permite obtener y analizar los datos secuenciando para ello las diferentes fases de la investigación de una forma ordenada. Así, previamente al análisis textual, se hace necesario conocer con datos reales el material audiovisual importado, traducido y doblado en euskera durante el período objeto de estudio. Para la recopilación exhaustiva de datos, el recurso a la construcción de corpus informatizados se convierte en una pieza clave del protocolo de trabajo y una herramienta metodológica eficaz para la formulación de

regularidades traductorales, tal como ha demostrado el equipo de investigación TRACE⁴ de las Universidades de León y País Vasco.

El concepto de norma implica que el objeto de análisis no son traducciones individuales sino “a coherent corpus of translated texts” (Baker, 1993: 240). Entendemos por corpus “una compilación de textos en formato electrónico que sigue unos criterios definidos” (Hurtado, 2001: 185). La elaboración de corpus “seleccionados mediante criterios justificados” (Merino, 2003: 642) nos va a dar una visión global de la traducción al euskera durante el período establecido. Por tanto, el corpus se erige en la fuente fundamental de información y en “una herramienta metodológica decisiva a la hora de extraer regularidades en los comportamientos traductores, puesto que las normas de traducción sólo pueden ser formuladas a partir de la observación de hechos de traducción recogidos en corpus textuales” (Bandín, 2007: 25).

Por otra parte, la metodología basada en corpus supone un “shift of emphasis, from *prescription* to *description*” (Baker, 1995: 231), ya que:

They allow us to establish, objectively, how translators overcome difficulties of translation in practice, and to use this evidence to provide realistic models for trainee translators. They also have an important role to play in exploring norms of translating in specific socio-cultural and historical contexts [...] (*ibid.*).

⁴ TRACE es un proyecto de investigación colectivo e interuniversitario sobre Traducciones Censuradas que agrupa a investigadores de las universidades de León y País Vasco.
Véase <http://www.ehu.es/trace/queestrace.html>

De entre los diferentes tipos de corpus existentes⁵, el nuestro será un corpus paralelo bilingüe, es decir, un corpus integrado por “original, source language-texts in language A and their translated versions in language B” (Baker, 1995: 230).

Esta investigación adopta el protocolo metodológico seguido por el proyecto TRACE. De acuerdo con esta metodología, la investigación transcurre desde “el telescopio cultural al microscopio lingüístico” (Gutiérrez Lanza, 2005: 57), desde la sistemática recogida y clasificación de datos empíricos hasta el análisis textual y posterior formulación de conclusiones:

La constatación empírica comienza en los datos contextuales y pretextuales, y no se agota en ellos, sino que el análisis de este tipo de datos, insertos en el catálogo, lleva progresivamente al establecimiento de textos o conjuntos textuales representativos de tendencias, regularidades e incluso normas, que se han podido aislar y explicar en la fase preliminar del estudio (Merino, 2003: 641).

Nuestro estudio se inicia, pues, analizando el marco contextual de la cultura meta en la que se encuentra inserta la traducción audiovisual al euskera. Este análisis preliminar nos ayudará a “entender qué factores contextuales de carácter preliminar es necesario tener en cuenta a la hora de analizar la producción, el trasvase y la recepción textual” (Gutiérrez Lanza, 2005: 57).

El siguiente paso de la investigación previo al establecimiento del corpus paralelo bilingüe inglés-euskera lo constituye la construcción de un corpus 0 o catálogo de traducciones informatizado.

⁵ Sobre las diferentes tipologías de corpus existentes véase Baker (1995), Laviosa (1997) y Gutiérrez Lanza (2005).

El proceso de identificación y catalogación de traducciones es el siguiente:

En el proceso de construcción del Corpus 0/Catálogo se seleccionan qué fuentes y campos de información son relevantes, se diseña una ficha maestra, se seleccionan los registros válidos y se vuelca la información de las fuentes en los diferentes campos de la ficha maestra (*ibid.*).

Una vez construido el corpus 0 o catálogo, se analiza la información recogida con el fin de clasificarla en categorías homogéneas de acuerdo con determinados criterios de selección (por género, nacionalidad, idioma, etc.). Este análisis detallado del catálogo nos permitirá identificar una serie de recurrencias o regularidades que serán empleadas para llegar a la siguiente fase de la investigación: la elaboración del corpus 1 con los textos completos. Como señala Bandín (2007: 27), “el corpus 1 ya es un corpus textual propiamente dicho y en él se almacenan los textos potenciales que serán objeto de un posterior estudio textual”.

El Corpus 1 ETB-1 (2006) está compuesto por un subcorpus A de textos audiovisuales originales en inglés pertenecientes al género de dibujos animados y por otro subcorpus B de sus correspondientes traducciones al euskera. Por lo tanto, se trata de un corpus paralelo bilingüe.

La siguiente fase metodológica viene definida por la elaboración del Corpus 2, que en nuestro caso estará formado por una selección representativa del Corpus 1. Como nos interesa analizar textos completos, el Corpus 2 lo integran guiones de postproducción

originales en inglés (GO) y sus respectivos guiones traducidos al euskera (GT). Pero la transición al análisis descriptivo-comparativo no es automática ni gratuita:

Hasta ahora hemos podido constatar que el salto metodológico no puede ser abrupto ni guiado por la necesidad de llegar al «texto» a toda costa. Se hace necesario establecer un corpus 1 (objeto del estudio contextual), previo al corpus 2 (objeto del estudio textual comparativo) y por definición anterior en la secuenciación de fases de análisis. El primero se establece utilizando información contextual; el segundo que deriva de aquél se presenta en forma de binomios textuales compuestos por textos originales y textos meta ya emparejados (TO-TM, TM-TM) siguiendo criterios objetivos de selección, perfilados en las fases anteriores del estudio; dichos pares serán los que se sometan a un estudio comparativo (Merino, 2003: 647).

Posteriormente, del análisis detallado de estos binomios textuales se derivará la identificación de las normas de traducción. De entre las diferentes normas que operan en el proceso de traducción, la metodología basada en corpus es adecuada para identificar las normas matriciales y las textuales:

The techniques of corpus linguistics are particularly suited to the identification of what Toury calls ‘operational norms’: norms which “affect the matrix of the text, that is, the modes of distributing linguistic material [matricial norms] ..., and the actual verbal formulation of the text [textual norms]” [...] Matricial norms cover the occurrence of omissions, additions, substitutions and transpositions in translated texts (Baker, 1993: 246).

Los guiones originales junto con sus traducciones han sido emparejados en formato *word*. Posteriormente se ha procedido a su alineación, esto es, “a process whereby a unit in the original text is linked to its corresponding equivalent unit in the target text (be it one sentence alone or more, or even in few cases none)” (Izquierdo,

Hofland y Reigem 2007, citado en Bandín, 2007: 28). A la hora de determinar las unidades de traducción, los segmentos textuales objeto de comparación, hemos manejado el concepto de translema que, basándose en Santoyo⁶, emplea Rabadán:

A nuestro entender *translema* es toda unidad bi-textual, de cualquier tipo o nivel, constituida por un mismo contenido y dos manifestaciones formales diferenciadas pero solidarias, y cuya existencia depende de la relación global de equivalencia subyacente a cada binomio textual TM-TO (Rabadán, 1991: 200).

Estos binomios textuales o bi-textos⁷ de longitud variable hacen referencia a una estructura integrada por un texto original y un texto meta, que existe como una realidad psicológica para el traductor. En opinión de Harris (1988: 8), en la mente del traductor el texto original y el texto meta están “simultaneously present and intimately interconnected”. Por tanto, las unidades bitextuales nos van a permitir comparar los diálogos de los guiones originales con sus correspondientes pares traducidos, ya que sirven para “establecer la relación de equivalencia microtextual” (Gutiérrez Lanza, 1999: 157).

Finalmente, para el análisis descriptivo-comparativo de los textos audiovisuales que nos lleve al “establecimiento y clasificación de diversas estrategias y normas que conducen al modelo de traducción de esa época en concreto” (Gutiérrez Lanza, 2005: 60), se

⁶ “Según Santoyo (1983, 1986), la mayoría de propuestas sobre la unidad de traducción son, en realidad, unidades de comprensión; opina en este sentido que deberían denominarse «unidades traducibles» y no unidades de traducción, ya que sólo son el producto de la segmentación del texto original, representando, pues, un estado previo a la traducción” (Hurtado, 2001: 232).

⁷ El término *bi-text* fue introducido en 1988 por Brian Harris: “Bi-text, a New Concept in Translation Theory”. Harris define el bi-texto como “ST and TT as they co-exist in the translator’s mind at the moment of translating” (Harris, 1988: 8).

ha diseñado un modelo basado en el propuesto por Lambert y Van Gorp (1985), modelo que se desarrolla en el capítulo 4.3. Este modelo o “scheme” (Lambert y Van Gorp, 1985: 43) se hace eco de los postulados polisistémicos de Toury y Even-Zohar y constituye una herramienta heurística que “characterize, not just one or two texts, but translational and textual strategies, i.e. norms and models” (*ibíd.*: 48). Este enfoque sistémico y descriptivo analiza las traducciones “on various micro- and macro-estructural levels” (*ibíd.*: 51), “teniendo como punto de partida el análisis telescópico de las normas extralingüísticas, para descender al enfoque microscópico de los elementos que se ubican en el estadio microestructural” (Díaz Cintas, 2003: 320).

CAPÍTULO 2

LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL AL EUSKERA

2. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL AL EUSKERA

Este capítulo describe en primer lugar aspectos de la realidad social y lingüística del euskera, lengua meta de los textos traducidos. A continuación nuestra mirada se dirige al medio que alumbró el nacimiento de la traducción audiovisual al euskera y que ha garantizado desde entonces su supervivencia. Seguramente, como señala Larrinaga (2007b: 83), si no hubiera existido la televisión vasca, no hubiera existido el doblaje en euskera ni tampoco productos audiovisuales en esta lengua.

La realidad de la traducción audiovisual al euskera nos lleva, por tanto, a analizar los orígenes y posterior desarrollo de la televisión vasca *Euskal Telebista* (ETB). Efectivamente, la presencia de versiones dobladas o subtituladas al euskera en otros contextos como el cine o circuitos comerciales de producciones cinematográficas en soporte DVD ha sido y sigue siendo marginal. Sirva como ejemplo señalar que, según los datos facilitados desde la dirección de la Promoción de la Cultura del Gobierno Vasco, en el año 2006 se estrenaron en el circuito comercial en euskera 12 películas, 4 de las cuales eran versiones

originales y las 8 restantes estaban dobladas al euskera (7 de ellas pertenecientes al género de animación).

En este orden de cosas, no podemos olvidar la función normalizadora que desempeña el doblaje ni “su influencia en la lengua estándar” (Ávila, 1997: 25). Por este motivo también damos cuenta de la importancia que el primer canal de la televisión vasca ha tenido no sólo a nivel social y de comunicación, sino también como impulsor de la normalización lingüística del euskera.

Finalmente analizamos la programación televisiva en el período 1983-2005 en relación principalmente con la producción ajena o importada, ya que de dicha producción depende la traducción audiovisual.

2.1. EL EUSKERA Y ETB-1

2.1.1. La lengua vasca

La lengua vasca o euskera es una lengua no indoeuropea cuya filiación con otras lenguas no se ha podido establecer a ciencia cierta hasta la fecha. Esto no significa que el euskera sea “una lengua aislada, una lengua isla según se ha solido decir” (Michelena, 1988: 56) y que haya permanecido ajena al contacto con las civilizaciones que pasaron por su territorio.

La relación entre el euskera y otras lenguas siempre ha existido. Así, el influjo de la cultura romana queda patente en el gran

número de elementos lingüísticos de origen latino y románico que han sido incorporados y adaptados por la lengua vasca. Por centrarnos sólo en el caso del latín, la gran cantidad de voces latinas que ha incorporado el euskera a su léxico así como la presencia de rasgos latinos en la sintaxis vasca son una prueba concluyente de la huella dejada por el latín en la lengua vasca. Esta influencia, sin embargo, no ha impedido que el euskera siga manteniendo sus propias características:

[...] resulta obvia la idea de que el vasco, en su contacto bimilenario con el latín y sus continuadores románicos, ha debido tomar de éstos muchos elementos, completamente asimilados o desechados al cabo de cierto tiempo, sin perder por eso su fisonomía propia: este proceso, sea dicho de paso, podemos verlo en plena actividad en nuestros propios días (Michelena, 1988:42).

Respecto al parentesco que pudiera guardar con otras lenguas, dos son las hipótesis que más defensores han tenido: según la primera, el vascuence presenta coincidencias con algunas lenguas camíticas como el bereber; la segunda hipótesis defiende el vínculo de la lengua vasca con las lenguas caucásicas. A estas dos teorías hay que añadirle una tercera, la del origen ibérico⁸ del euskera. Sea como fuere, ninguna de estas hipótesis ha podido ser demostrada y lo único que parece estar claro es “la irreductibilidad de la lengua vasca con las lenguas del tronco indoeuropeo” (Villasante, 1979b: 31).

⁸ “El ibérico en sentido lingüístico, tal como se puede hoy precisar, es la lengua hispánica antigua no indoeuropea que conocemos por inscripciones, generalmente en un sistema indígena de escritura llamada también ibérica, en la costa mediterránea a partir de Ensérune en Francia y en el valle medio del Ebro. La lengua, aunque notada en otra escritura no descifrada en todos los puntos, parece ser la misma en algunos epígrafes de Andalucía” (Michelena, 1988: 60).

En cuanto a la extensión del vascuence, “el actual dominio de la lengua vasca es un pequeño resto del que hubo de tener en otras épocas” (Lapesa, 1986: 29). Así, las inscripciones encontradas evidencian que en la Edad Media “el vascuence llegó a hablarse en zonas que se hallan fuera de los límites de la Vasconia actual, por ejemplo en la Rioja y tierras de Burgos” (Villasante, 1979b: 32).

Actualmente los límites del euskera se sitúan en tres ámbitos administrativos diferentes: en las comunidades autónomas de Euskadi y Navarra en España y en las regiones de Laburdi, Baja Navarra y Zuberoa dentro del departamento de los Pirineos Atlánticos del estado francés.

2.1.2. El euskera estándar o *batua*

La lengua vasca se encuentra dividida en dialectos. A pesar de esta división, los dialectos presentan también suficientes fenómenos de convergencia a nivel fonético, léxico y morfosintáctico que demuestran la existencia de una única lengua o lengua común⁹. Sin embargo, “la acción del tiempo, el aislamiento y falta de comunicación de unas regiones con otras ha hecho que la lengua se haya ido parcelando y fraccionando en variedades y subvariedades” (Villasante, 1979b: 42). La variedad dentro de un mismo idioma, como pone de relieve Michelena, “es común a todas las lenguas, pero lo que llama la atención en nuestro país es que, a pesar de su reducido tamaño, la diversidad lingüística sea sumamente grande” (1988: 323).

⁹ Entre estas características comunes Michelena (1988: 4) destaca, entre otras, la sonorización de las oclusivas sordas iniciales (*barkatu*, *dorre*, *gela*) o la pérdida de *n* entre vocales (*area*, *koroa*).

Efectivamente, a pesar de ese sustrato común, el euskera presenta una amplia suerte de modalidades orales y escritas. Reconociendo la dificultad que existe para delimitar correctamente las líneas de isoglosas, a efectos prácticos nos limitaremos a seguir la clasificación empleada por Resurrección María de Azkue¹⁰ (1905-1906). Según esta división, el euskera tiene siete dialectos: el alto navarro, el bajo navarro, el vizcaíno, el guipuzcoano, el labortano, el roncalés y el suletino. De estas siete variedades, el roncalés desapareció a finales del siglo XX.

La extensión de cada dialecto no coincide con los límites geográficos ni tampoco con los políticos. Así, el dialecto vizcaíno se habla no solamente en Vizcaya, sino en parte de Álava y en la zona occidental de Guipúzcoa; y el dialecto labortano, que se habla en gran parte de Laburdi (País Vasco Francés), también se utiliza en la comarca navarra del Baztán.

Vista la fragmentación que muestra el euskera, muchos escritores han sentido la necesidad de contar con una lengua estándar o unificada. Autores como Etxepare (1545), Leizarraga (1571) o Axular (1644), entre otros, se hacen eco de esta diversidad y aluden a las dificultades que a la hora de escribir les ocasiona esta diversificación dialectal. Así, Joanes Leizarraga (1571) en la traducción del Nuevo Testamento al euskera reconoce que tuvo que realizar un gran esfuerzo para que, por encima de los dialectos, el euskera que iba a utilizar fuera entendido por una amplia mayoría de euskaldunes

¹⁰ Azkue basa su clasificación en la que llevó a cabo Luis Luciano Bonaparte en 1863. El príncipe Luciano Bonaparte distinguió 8 dialectos, 25 subdialectos y 50 variedades diferentes.

(Mendiguren, 1995: 154). En concreto, el dialecto escogido por Leizarraga fue el labortano, “un tanto teñido de bajo-navarro, pero más aún de suletino” (Villasante, 1979b: 57).

En cualquier caso, siempre han existido “variedades literarias de la lengua, fijadas y normalizadas hasta un cierto grado por el uso escrito” (Michelena, 1988: 3). Los dialectos que cuentan con una larga tradición literaria, aunque sólo sea a nivel regional, son los siguientes: el labortano y suletino en Francia; y el guipuzcoano y vizcaíno en España.

Sin embargo, no será hasta la creación de *Euskaltzaindia*—Real Academia de la Lengua Vasca en 1919 cuando realmente se empiece a acometer la tarea de la unificación del euskera. Esta tarea de unificación, de creación de una norma para todos, ya figura en el artículo 6 de los estatutos de creación de 1920:

Trabjará preferentemente en la formación de un lenguaje literario unificado en léxico, sintaxis y grafía, que nutriéndose de la savia de todos los dialectos, nos permita disfrutar de una literatura común (citado por Villasante, 1988: 112).

En aquella época las condiciones no eran las más idóneas para la consecución de dicho objetivo y hubo que esperar hasta el congreso de *Euskaltzaindia* en Aránzazu (1968) para que se establecieran las primeras normas tendentes a la unificación. Estas normas hacían referencia principalmente a la ortografía, morfología y declinación y estaban pensadas para aplicarlas a la lengua escrita, sobre todo en el ámbito de la enseñanza. La propuesta de unificación tomaba como base para el euskera *batua* el guipuzcoano-navarro y las variantes

opcionales de los dialectos periféricos. Posteriormente, en 1973, se unificará también la conjugación.

Las normas aprobadas por la Academia de la Lengua Vasca dieron origen a un gran debate social. No obstante, este debate dió paso a una aceptación general de esta normativa¹¹:

El debate social originado a raíz de esta normativa académica (1968-1976) no impidió que la aceptación de la misma avanzara decididamente, tanto en el mundo de la enseñanza y la educación, como en el de los medios de comunicación y la administración (1976-1983), dentro ya de la etapa autonómica de gobierno (Estatuto de Autonomía de Euskadi, 1979; Amejoramiento del Fuero Navarro, 1982).

Toda lengua culta necesita de un lenguaje unificado que sea aceptado por todos y utilizado en toda la extensión que abarque dicha lengua. Aunque este lenguaje también puede servir para la expresión oral, en principio el lenguaje unificado está pensado para el registro escrito. Dentro de los diferentes registros que coexisten en todos los idiomas, la lengua estándar debe entenderse como una variedad que pertenece al registro culto y elevado de una lengua.

La expresión escrita de la lengua culta se aprende gracias a la educación y a la enseñanza, así como a la difusión que de este modelo estándar llevan a cabo los medios de comunicación. Pero para ello se necesita que los poderes públicos avalen y promuevan la utilización de

11 Véase dentro de la información institucional sobre la Academia Vasca el apartado dedicado a su historia:
http://www.euskaltzaindia.com/index.php?option=com_content&Itemid=55&catid=78&id=48&lang=es&view=article

una lengua común. En el caso del euskera, el reconocimiento de la oficialidad del euskera no tuvo lugar hasta la aprobación de la Constitución de 1978, oficialidad que fue declarada posteriormente en el Estatuto de Autonomía del País Vasco (1979) y desarrollada en la Ley Básica de Normalización del Uso del Euskera de 1982.

Con el objetivo de facilitar la convivencia pacífica entre los diferentes dialectos y el euskera estándar, la Real Academia de la Lengua Vasca realizó una declaración cuyo objetivo era “*euskara baturako eta euskalkietarako esparru eta joko-arau zehatzagoak ezartzea edo berrezartzea*”¹². De acuerdo con esta declaración, el euskera unificado y los dialectos deben utilizarse cada uno en los siguientes ámbitos:

— Administración: en cuanto al euskera escrito, el euskera unificado se utilizará en la administración general. Las administraciones territoriales y locales deberán tener en cuenta los dialectos de cada zona. En el ámbito de las relaciones orales con los ciudadanos es lícito emplear el dialecto de esa zona.

— Medios de comunicación: los medios de comunicación de difusión general usarán el euskera unificado. En el ámbito comarcal o local podrán emplear tanto el euskera *batua* como el dialecto de esa zona, pero no deberán mezclarlos. En este sentido, se deberá tener en cuenta que *Euskaltzaindia* rechaza el uso de contracciones que son

¹² “Fijar o volver a fijar normas de juego más precisas en relación con los ámbitos de uso del euskera unificado y los dialectos” (nuestra traducción). Véase *Euskaltzaindia*, 2004, norma 137, pág. 4.

habituales en la lengua oral y en el registro coloquial, así como los fonetismos particulares de cada zona.

– Enseñanza: deberán emplearse ambos registros, esto es, tanto el registro culto o elevado que corresponde al euskera unificado, como el coloquial, teniendo siempre en cuenta las diferencias entre el uso escrito y oral de la lengua y respetando las normas de la lengua unificada.

La estandarización no es, pues, un proceso de elección libre, sino que está sujeta a ciertas normas establecidas, que implican cierto grado de control social:

El carácter prescriptivo de la estandarización determina qué variedades son las que se convierten en usuales en la lengua culta (y por lo tanto, se asumen como *correctas*) y cuáles quedan relegadas –porque la estandarización implica la asignación de un valor– a un discurso marginal o restringido geográficamente. La estandarización ha estado muy vinculada siempre a los intereses políticos y económicos (Carbonell, 1999: 218).

En la práctica, esta unificación trae consigo, en primer lugar, una única ortografía para todos los hablantes. Asimismo, por encima de los dialectos subyace una estructura común, estructura que deberá respetarse ya se utilice un dialecto o el euskera *batua* (misma declinación indefinida, por ejemplo). Por otra parte, el registro estándar reúne ciertas características en cada uno de los niveles de la lengua. De todos los niveles, el nivel prosódico, esto es, la pronunciación, y el léxico son lo que más se ven afectados. En cuanto al léxico, se favorecen aquellas formas que están más cerca del

estándar y que tienen un uso más extendido, por lo que los localismos no tienen cabida en la forma culta de la lengua.

La pronunciación del euskera *batua* es uno de los aspectos menos normalizados. La Real Academia de la Lengua Vasca promulgó en junio de 1998 una norma sobre la pronunciación cuidada que corresponde al registro elevado del euskera *batua*, pronunciación que deberá ser observada en los informativos de radio y televisión, en las conferencias públicas, en la enseñanza y en situaciones parecidas. La academia define de este modo lo que entiende por pronunciación cuidada (*ahoskera zaindua*):

Euskara Batuaren ahoskera zaindua ahozko hizkuntza estandarra izango da, alegia hiztun ororen erreferentzia tresna, hizkuntzaren maila formaletan erabili beharko dena (*Euskaltzaindia*, 1998, norma 87, pág. 805).¹³

En la misma declaración la academia advierte de que esta pronunciación no debe entenderse como sustituta de todas las pronunciaciones existentes en las diferentes variedades, sino como complementaria de todas ellas. No se trata de la única forma de pronunciación del euskera *batua* y mucho menos de los dialectos. En este sentido nos parece pertinente y suscribimos la opinión de Oñederra cuando afirma que deberíamos aprender a pintar el euskera *batua* con el color de los dialectos, siempre en su justa medida y teniendo en cuenta los diferentes registros:

¹³ “La pronunciación cuidada del euskera unificado será la lengua oral estándar, esto es, una herramienta de referencia para todos los hablantes, que deberá utilizarse en los niveles formales de la lengua” (nuestra traducción).

Nolabait esan, posible eta guztiz zilegi da Batuan idatzia “euskalkiaren” arabera ahoskatzea, egoera ez bada neutro-formal horietakoa. Hori irakasteko gauza izan beharko genuke (Oñederra, 1998: 19).¹⁴

En definitiva, el modelo de euskera del ente público de Radio – Televisión Vasca es el euskera unificado y, por tanto, se ajusta a las normas establecidas por la Real Academia de la Lengua Vasca. Del mismo modo, los programas adquiridos se doblan al euskera *batua*.

2.1.3. Situación sociolingüística

La lengua vasca es, junto con el castellano, oficial en toda la Comunidad Autónoma del País Vasco. También es oficial en la parte vascofona de la Comunidad Foral de Navarra, mientras que no lo es en el País Vasco Francés. Según Etxebarria, la situación sociolingüística del País Vasco constituye “un caso de bilingüismo social de carácter diglósico, en el que se da un determinado grado de bilingüismo individual” (2003: 2). Estamos ante una situación de diglosia cuando en un territorio determinado coexisten dos lenguas pero una de ellas goza de mayor prestigio que la otra y a cada una se le asignan diferentes papeles o funciones. En la práctica supone que cada lengua se emplea en contextos claramente diferenciados:

A diglossic situation can be said to exist when a minority language is restricted in use to a limited number of domains, such as home and school, while the major language is used in other more numerous and often more prestigious domains, such as workplace, hospital, local government (O’Connell, 2007: 215).

¹⁴ “Por decirlo de algún modo, es posible y de todo punto lícito pronunciar según «el dialecto» lo que está escrito en *Batua*, siempre que la situación no sea neutra o formal. Esto debería ser un aspecto que deberíamos enseñar” (nuestra traducción).

Hasta hace relativamente poco, el euskera, a diferencia, por ejemplo, del catalán, que “continued to hold a high status, in that it represented a way to democratically oppose and resist Francoism” (Corominas, 2007: 171), se ha empleado en situaciones informales y ha estado relegado a ámbitos familiares y de amistades, mientras que el castellano “ha sido considerado como lengua de cultura y reservado para situaciones más formales” (Etxebarria, 2003: 2).

En cuanto a las nociones de bilingüismo social y bilingüismo individual que hemos señalado anteriormente, Rojo (1981) en su artículo “Conducta y actitudes lingüísticas en Galicia” las define como sigue:

Hay bilingüismo individual en aquellas personas que, por razones diversas y, en principio irrelevantes, han logrado el dominio aceptable de dos sistemas lingüísticos. El bilingüismo social es, en cambio, el que se produce en una comunidad en cuyo interior funcionan y son utilizadas dos lenguas distintas. En una comunidad bilingüe existen individuos monolingües, en L¹, monolingües en L² y bilingües en L¹ y L² (citado en Etxebarria, 2003: 2).

Con todo podemos concluir señalando que en la sociedad vasca actual se da un bilingüismo de carácter social e individual y que todavía hoy en día existen situaciones de bilingüismo diglósico (baste citar como ejemplo el escaso uso del euskera en el ámbito de los tribunales de Justicia).

La mejora en la situación de diglosia que padecía el euskera en relación con el castellano no va a tener lugar hasta el reconocimiento por parte de los poderes públicos del carácter oficial del euskera. La Constitución de 1978 en su artículo 3.2 y el artículo 6 del Estatuto de

Autonomía del País Vasco reconocen el carácter oficial del euskera en la Comunidad Autónoma del País Vasco junto con el del castellano. La aceptación de la oficialidad del euskera trae consigo la necesidad de regular las exigencias de esta cooficialidad. En este sentido, la Ley 10/1982, básica de normalización del uso del euskera, sienta las bases para la utilización del euskera en la Administración Pública, en la enseñanza y en los medios de comunicación, y establece los principios tendentes a su normalización en tanto que lengua escrita común.

El reconocimiento de la oficialidad permitió que el euskera se empezara a utilizar en ámbitos donde nunca antes se había utilizado, como la administración, la enseñanza y la televisión, lo que se tradujo en una gran labor de adaptación del euskera a las nuevas necesidades de comunicación. Hasta entonces el empleo del euskera había estado relegado al ámbito de las relaciones familiares y de amigos, lo que contribuía a un “vicious circle whereby the minority language fails to generate the full range of terminology needed to cope with all aspects and domains of modern life” (O’Connell, 2003a: 42). La oficialidad consiguió romper ese círculo vicioso y abrió al euskera las puertas de la modernidad.

A continuación presentamos los datos de la IV Encuesta Sociolingüística llevada a cabo por la viceconsejería de Política Lingüística del departamento de Cultura del Gobierno Vasco y que recoge datos referidos al año 2006¹⁵. Según los datos que se

¹⁵ Por otra parte, de conformidad con los últimos datos publicados por el Instituto Vasco de Estadística (EUSTAT) en relación con el censo de 2001 y tomando como universo la población de 5 o más años, los vascófonos constituyen el 18,4% de la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi, esto es, un total de 365.972 personas.

desprenden de esta encuesta, entre la población mayor de 16 años de Euskadi, Navarra y el País Vasco Francés actualmente hay 137.200 bilingües más que en 1991. Este crecimiento se ha producido sobre todo en Euskadi y pone de relieve la importancia del reconocimiento por parte de los poderes públicos de la oficialidad del euskera. Así, en el País Vasco Francés, donde el euskera no es oficial, hay un continuo retroceso de la población bilingüe en beneficio de la población francófona monolingüe. En concreto, el número de personas bilingües mayores de 16 años se situaba en el 26,4% en 1996 frente al 22,5% de la encuesta de 2006. Asimismo, el número de monolingües francófonos ha aumentado del 64,2% en 1996 al 68,9% en 2006.

La población mayor de 16 años de las comunidades de Euskadi y Navarra y del País Vasco francés asciende a 2.589.600 personas, distribuidas según la competencia lingüística de la siguiente manera:

TABLA 2.1. Población según competencia lingüística.

	POBLACIÓN	BILINGÜES	BILINGÜES PASIVOS	MONOLINGÜES (Castellano/francés)
EUSKADI	1.850.500	557.700 (30,1%)	339.500 (18,3%)	953.000 (51,5%)
NAVARRA	508.900	56.400 (11,1%)	38.600 (7,6%)	413.900 (81,3%)
PAÍS VASCO FRANCÉS	230.200	51.800 (22,5%)	19.800 (8,6 %)	158.600 (68,9 %)

Fuente: IV Encuesta Sociolingüística. Viceconsejería de Política Lingüística. Gobierno Vasco, 2008.

La tabla 2.1. muestra tres grupos de acuerdo con el grado de competencia lingüística de los ciudadanos:

– Bilingües: se desenvuelven bien o bastante bien tanto en euskera como en castellano. En Euskadi este colectivo supone el 30,1% de la población, es decir, 557.700 personas.

– Bilingües pasivos: saben hablar algo en euskera o, si no lo hablan, lo comprenden o leen bien o bastante bien. En Euskadi este grupo de personas representa el 18,3%, esto es, 339.500 ciudadanos.

– Monolingües castellanohablantes: en el caso de Euskadi, el 51,5% de la población, 953.000 personas.

En cuanto a los datos correspondientes a Euskadi, debe ponerse de relieve que el mayor porcentaje de personas bilingües está entre los jóvenes¹⁶. En efecto, el 57,5% de los jóvenes de 16 a 24 años es bilingüe. Este dato evidencia un aumento considerable del número de personas bilingües en esta franja de edad, concretamente el doble de los que lo eran en el año 1991, y pone de relieve la importancia de la presencia del euskera en el sistema educativo.

Cabe reseñar asimismo el hecho de que actualmente no existen monolingües euskaldunes mayores de 16 años¹⁷. La transmisión del euskera se encuentra sin embargo asegurada, ya que en el caso de las

¹⁶ Estas cifras también corroboran las ofrecidas por el EUSTAT en relación con el año 2001, según las cuales el mayor número de euskaldunes se sitúa entre las personas que tienen entre 5 y 29 años (el 46,34% del total de la población euskalduna), es decir, entre aquellos que han sido escolarizados en los últimos 20 años. Por otra parte, la población situada en la franja de edad de entre 2 y 4 años es la menos euskalduna, concretamente el 2,69% de la población euskalduna.

¹⁷ Según los datos de la II Encuesta Sociolingüística del País Vasco llevada a cabo en 1996, los monolingües euskaldunes representaban “el 0,5% de la población de Euskal Herria, en números absolutos unas 12.400 personas” (Etxebarria, 2003: 8).

parejas bilingües con hijos menores de 25 años, el 99% de los hijos recibe el euskera de sus padres.

Por lo que respecta a Navarra, nueve de cada diez habitantes (90,4%) tiene el castellano como primera lengua. El 33,8% de las personas bilingües son *euskaldunberri*, es decir, personas que no tienen el euskera como lengua materna y que lo han aprendido posteriormente. El uso del euskera, por otra parte, sigue situándose igual que hace 15 años, esto es, en el 5,8%.

En cualquier caso, debemos tener en cuenta el hecho de que el conocimiento del euskera no guarda relación con su uso. Tal como apunta el director de Universidades del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco Patxi Juaristi en su informe sobre el euskera (2006: 241), “ha crecido el conocimiento de la lengua, sí, pero su uso en casa no; es más, entre los euskaldunes descende el número de quienes hablan euskara en el hogar”. En el caso de Euskadi y según los datos de dicha encuesta, el 18,6% de la población utiliza el euskera tanto o más que el castellano y un 70,4% sólo utiliza el castellano. Por provincias los porcentajes sobre el uso del euskera varían sustancialmente: en Álava el 3,3%, en Vizcaya el 12,5% y en Guipúzkoa el 35,6%.

2.1.4. Euskera y educación

Dentro de este apartado únicamente aportamos datos relativos a la Comunidad Autónoma de Euskadi. En cuanto a Navarra, nos

limitamos a señalar las principales características de su modelo educativo por lo que al uso del euskera y castellano se refiere.

Antes de observar la incidencia del euskera en la escolarización infantil, vamos a hacer una breve mención a todas aquellas personas que han aprendido el euskera en edad ya adulta. Nos estamos refiriendo a los neo-vascohablantes o *euskaldunberris*. De acuerdo con los datos del censo de población y vivienda de 2001, el 8,16% de la población de Euskadi es *euskaldunberri*, esto es, 215.220 personas (universo: población de 5 o más años). Creemos que se debe reconocer la contribución que este grupo de la población ha realizado en los últimos años al desarrollo y mantenimiento del euskera. En los últimos 25 años el sistema de euskaldunización de adultos ha conseguido la incorporación de nuevos hablantes a los ámbitos de uso y relacionales del euskera y ha contribuido al incremento de la población bilingüe, tanto de bilingües con una alta competencia lingüística como de bilingües pasivos.

Anteriormente hemos señalado que el grupo menor de euskaldunes se encuentra en la franja de edad comprendida entre los 2 y 4 años. Sin embargo, a lo largo del período que dura la escolarización se consigue dar la vuelta a estas cifras hasta conseguir que el 57,79% de la población euskaldún esté formada por niños y jóvenes de entre 2 y 19 años, junto a un 29% de cuasi-euskaldunes y un 12,6% de castellanohablantes. Todo esto se ha logrado gracias al sistema educativo. Tal como manifiesta Juaristi (2006: 229), “hoy la escuela es el principal pilar de la euskaldunización, y del mismo modo lo será también en adelante”.

El euskera no es utilizado de la misma manera en los diferentes modelos educativos, de forma que, según datos del curso 2004-05, mientras que el modelo D (enseñanza íntegramente en euskera) es el más demandado en educación infantil (64%), enseñanza primaria (55%) y secundaria obligatoria (47%), en bachillerato el 50% opta por estudiar en castellano y en formación profesional el 83% de los alumnos opta por el modelo A (enseñanza en castellano y el euskera como asignatura). Asimismo, no debemos olvidarnos del modelo B (enseñanza en euskera con el castellano como asignatura y como lengua de uso en varias materias), opción que es elegida por el 21,19% de los alumnos de enseñanza reglada no universitaria de Euskadi.

El sistema educativo en Navarra¹⁸ en relación con el empleo del euskera y castellano difiere bastante del de Euskadi. Además de los modelos A, B y D, existe, según la zona lingüística, un modelo que no incorpora la enseñanza en euskera o del euskera, y que ha dado en denominarse modelo G. En la zona vascófona están autorizados los modelos A, B y D, siendo obligatoria por tanto la enseñanza de la lengua vasca; para la zona mixta los modelos A, B, D y G y para la zona no vascófona los modelos A y G.

El esfuerzo que los responsables de ETB vienen realizando por primar y priorizar la programación infantil frente a otro tipo de programación está en consonancia con uno de los objetivos perseguidos con la ley de creación del ente público Radio Televisión Vasca – Euskal

¹⁸ Véase la página de la Dirección General de Educación del Gobierno de Navarra: <<http://educacion.pnte.cfnavarra.es/portal/Guia+de+Estudios/SistemaEducativo/Modelos+Linguisticos>>

Irrati Telebista, a saber, el uso de la televisión “como medio fundamental de cooperación con nuestro propio sistema educativo”.

Si se tiene en cuenta el hecho de que en la sociedad actual el público infantil comprendido entre los 4 y 12 años está delante del televisor una media de 140 minutos diarios (EGEDA, 2007: 26, datos referidos al año 2006), la televisión constituye sin lugar a dudas una eficaz herramienta de apoyo y complemento a la labor realizada en las escuelas, especialmente entre la franja de edad de los 4 a 14 años, edad escolar en la que el modelo D, modelo en el que se imparte la enseñanza íntegramente en euskera, es el mayoritario. De ahí la atención especial que ETB-1 dedica al público infantil y juvenil “con el objetivo de completar su entorno educativo con un entorno de entretenimiento también en euskera” (EITB, 2006: 137).

Para demostrar lo que acabamos de señalar en el párrafo anterior, basta con lanzar una mirada a los datos demográficos y compararlos con el tiempo de emisión que ETB dedica a esta franja de edad. En efecto, la población de la Comunidad Autónoma de Euskadi (Álava, Vizcaya y Guipúzcoa) referida al 01-01-2006 era de 2.133.684 habitantes, según los datos del Instituto Nacional de Estadística obtenidos a través del padrón municipal. La distribución que presenta esta población por provincias es la siguiente:

- Álava: 301.926
- Vizcaya: 1.139.863
- Guipuzcoa: 691.895

Por lo que respecta a la Comunidad Foral de Navarra la población referida al mismo período de tiempo ascendía a 601.874 personas.

También nos interesa saber el número de telespectadores potenciales de la programación infantil de ETB-1¹⁹, esto es, la población infantil de ambas comunidades. Según el padrón municipal, a fecha de 01-01-2006, la población infantil por franja de edades era la siguiente:

TABLA 2.2. Población según el censo.

COMUNIDAD	5-9 años	10-14 años
EUSKADI	85.836	81.230
NAVARRA	28.485	27.042

Fuente: Instituto Nacional de Estadística.

Por tanto, la población infantil comprendida entre los 5 y los 14 años de las comunidades de Euskadi y Navarra ascendía a 222.593, es decir, que la población comprendida entre estas franjas de edad representa el **8,13%** de la población total de Euskadi y Navarra.

Si ponemos en relación este porcentaje de población infantil con el número de horas que la televisión pública vasca dedica a los niños dentro de la franja horaria que va desde las 07:10 horas de la

¹⁹ Se omiten datos relativos al País Vasco Francés, donde también se habla el euskera y se recibe la señal de *Euskal Telebista*.

mañana hasta las 24:00 horas de la noche, esto es, 17 horas de programación, y de lunes a viernes, llegamos a la conclusión de que el primer canal dedica entre cuatro y seis horas a la programación infantil ajena o importada²⁰, lo que significa que dedica entre el 25% y el 35% del total de la programación a una franja de población que representa solamente el 8,13% de la población total. Hay que señalar que, como se verá en el apartado 2.2.2., según los datos de la televisión pública vasca, el porcentaje de programación infantil en el período 2001-05 se sitúa en el 20%. Este porcentaje está, sin embargo, por debajo de la cifra que la televisión pública irlandesa que emite en irlandés dedica al público infantil, cifra que se sitúa en el 50% del total del tiempo de emisión:

The station [Tnag or the Irish-language television station] broadcasts for approximately 12 hours on average per day and 50% of programmes are in the Irish language. 50% of these programmes, i.e. 3 hours per day, are aimed specifically at children (O'Connell, 2003a: 49).

2.1.5. Marco legal y desarrollo de ETB-1

Este apartado estudia el marco legal que posibilitó el alumbramiento de la televisión pública vasca y su posterior desarrollo. Ante todo debemos tener presente que, tal como señalan Manfredi Díaz y García Hernández, "el nacimiento de las televisiones públicas regionales no es sino el fruto del proceso de configuración del estado español como un Estado Autonómico" (1999: 65).

²⁰ Sirvan como prueba dos ejemplos tomados al azar. El día 15 de marzo de 2006, y siempre sin tener en cuenta el tiempo dedicado a la publicidad, ETB-1 emitió 6 horas y 10 min de programación infantil importada, esto es, más del 35% de la programación de ese día. El día 15 de noviembre de 2006 dedicó a la programación infantil 4 horas y 40 min, esto es, casi el 29% de la programación.

La creación de una televisión en euskera fue siempre una reivindicación de los partidos y asociaciones nacionalistas, que querían acabar de esa forma con el olvido y la marginación que desde sus inicios RTVE había mantenido para con el euskera y la cultura vasca. El establecimiento de una radio y televisión propias se convirtió en uno de los proyectos prioritarios del primer Gobierno Vasco constituido en 1980, cuyo máximo defensor fue el entonces consejero de Cultura Ramón Labayen:

El dinero público se destinó más bien a la creación de la radiotelevisión pública vasca. Los poderes públicos, en concreto el Partido Nacionalista Vasco, apostaron por esta vía muy claramente desde el principio. Antes incluso de que se votase el Estatuto de Autonomía, se constituyesen el Parlamento y el Gobierno vascos, en 1979 se instituye en el seno del Consejo General Vasco una secretaría para estudiar la posible creación de la radio y la televisión pública vascas (Díaz Noci, 1998: 446).

Los autores consultados (Albornoz, 2002; Ciller, 2004: 175; Ibáñez, 1993: 17; Idoyaga, 1984: 21) convienen en señalar la Constitución de 1978 como la gran impulsora de la descentralización de la televisión estatal en España y la responsable de la aparición de las televisiones autonómicas.

La Constitución española reconoce en su artículo 3 la oficialidad de las lenguas autonómicas y la necesidad de salvaguardar este patrimonio cultural de España. Por su parte, el artículo 20.3 reconoce la diversidad social y lingüística de España y ampara el uso de otras lenguas además del castellano en los medios de comunicación social:

Los medios de comunicación social dependientes del Estado o de cualquier ente público tienen que dar acceso a dichos medios, a los

grupos sociales y políticos significativos y respetar el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

Estos dos artículos van a posibilitar el acceso a los medios de comunicación del euskera y de las demás lenguas autonómicas dando origen a la descentralización lingüística de los medios de comunicación en España.

Por otra parte, el artículo 149.27 de la Constitución atribuye al Estado en exclusividad la facultad de regular “las normas básicas del régimen de prensa, radio y televisión y, en general, de todos los medios de comunicación social, sin perjuicio de las facultades que en su desarrollo y ejecución correspondan a las Comunidades Autónomas”.

El artículo 19.3 del Estatuto de Gernika, fundamentándose precisamente en ese artículo 149.27 de la Constitución, confiere a la Comunidad Autónoma del País Vasco la competencia para regular mediante ley del Parlamento Vasco todo lo relacionado con los medios de radiodifusión y televisión:

De acuerdo con lo dispuesto en el párrafo primero de este artículo, el País Vasco podrá regular, crear y mantener su propia televisión, radio y prensa y en general todos los medios de comunicación social para el cumplimiento de sus fines²¹.

Dicho artículo del Estatuto de Gernika se convirtió en fuente de polémica, ya que la ley reguladora del Estatuto Jurídico de la Radio y la Televisión Española únicamente reconoce a las comunidades

²¹ A diferencia de lo que ocurre en el resto de las autonomías, donde en sus respectivos estatutos se establece que en lo referente a radio y televisión las competencias de desarrollo y ejecución de las normas básicas se ejercitarán según lo establecido por el Estatuto Jurídico de la Radio y Televisión.

autonómicas la gestión de un tercer canal regional de titularidad estatal (ya que los otros dos ya estaban ocupados).

El Estatuto de Gernika va más lejos y da amparo a la creación de una televisión propia, cuya titularidad pertenece no al Estado sino a la Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Por consiguiente, ETB se constituyó como un cuarto canal y no como un tercer canal de titularidad estatal y gestión autonómica.

Así las cosas, el Parlamento Vasco, de conformidad con el artículo 19 del Estatuto de Autonomía, crea mediante la Ley 5/ 1982, de 20 de mayo, el ente público “Radio Televisión Vasca – *Euskal Irrati-Telebista* EITB”.

Ya en el preámbulo de esta ley se pueden vislumbrar algunos de los objetivos y prioridades que se persiguen con su aprobación. Efectivamente, esta ley se configura no sólo “como instrumento capital para la información y participación política de los ciudadanos vascos”, sino también “como medio fundamental de cooperación con nuestro propio sistema educativo y de fomento y difusión de la cultura vasca, teniendo muy presente el fomento y desarrollo del euskera”.

En este punto queremos llamar la atención sobre el hecho de que ya desde el propio preámbulo se le reconoce a la televisión vasca un papel decisivo en el proceso de identificación cultural y de impulsora de la normalización lingüística del euskera.

Con estos antecedentes, ETB lanzó su primera emisión el 31 de diciembre de 1982. Se cumplía así uno de los proyectos más ambiciosos y que mayores expectativas había abierto en la sociedad vasca: la creación de la televisión vasca *Euskal Telebista*.

Aquella primera emisión fue inaugurada con el mensaje del entonces *lehendakari* Carlos Garaikoetxea; al mensaje del *lehendakari* le siguieron un documental sobre el Duranguesado de la serie “Rutas de Euskadi”, los dibujos animados *Espaziozainak* y la serie estadounidense *Poxpoloak saltzen zituen neskatoa*, “La niña de las cerillas”. Para evitar imprevistos, todos los programas habían sido grabados previamente.

El 31 de mayo de 1986 darán comienzo las emisiones en castellano del segundo canal de la televisión pública vasca, ETB-2. La creación de ETB-2 responde a la necesidad por parte de los poderes públicos de llegar a la mayor parte de los ciudadanos de la Comunidad Autónoma del País Vasco, ya que, de acuerdo con los datos del Instituto Vasco de Estadística referidos al año 2001, únicamente el 18,4% de la población de Euskadi es vascófona (universo: población de 5 o más años), y de romper definitivamente con el monopolio de RTVE en relación con la información en castellano.

Esta apuesta en favor del segundo canal en castellano se ha visto reflejada en un aumento considerable de la audiencia, aunque también conlleva efectos negativos para el euskera:

Se trata, además, de una apuesta que ha aumentado el número de telespectadores y ha superado la barrera de la lengua con que se

encontraban los muchos ciudadanos vascos que desconocen el euskera, pero que de ninguna manera ha contribuido a paliar la diglosia en que está inmerso el vascuence (Díaz Noci, 1998: 449).

Con el fin de hacer frente a la profunda transformación del mercado televisivo, debida en primer lugar a la aparición en el año 1990 de las cadenas privadas y, por otro, a los cambios tecnológicos que se iban a producir (concretamente la aparición de la televisión por satélite y por cable), el 5 de abril de 1989 nace la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos, la FORTA. El ente EITB forma parte de este organismo integrado en la actualidad por doce entes de radio y televisión autonómicos²². Gracias a esta federación las televisiones asociadas pueden participar en la compra de derechos de producción ajena, producción de la que depende el doblaje, ya que es aquí donde se decide qué se compra para ser posteriormente traducido y doblado, así como en la adquisición de derechos de emisión de retransmisiones deportivas y culturales y en el intercambio de programas y servicios.

A principios de 1997 las televisiones autonómicas de Galicia, el País Vasco y Cataluña inauguraron el canal Galeusca TV para Hispanoamérica. De esta manera, empezaron a emitir vía satélite a los países hispanoamericanos a través de los operadores de cable.

²² Los organismos que integran la FORTA son los siguientes: Empresa Pública de la Radio y Televisión de Andalucía, Corporació Catalana de Radio i Televisió, Ente Público Radio Televisión Madrid, Entidad Pública Radiotelevisión Valenciana, Compañía de la Radio Televisión de Galicia, EITB, Ente Público Radiotelevisión Canaria, Ente Público Radiotelevisión Castilla-La Mancha, Radiotelevisión de la Región de Murcia, Corporación Aragonesa de Radio y Televisión, Ente Público de Comunicación del Principado de Asturias y Ens Públic de Radiotelevisió de les Illes Balears. (Fuente: FORTA)

Posteriormente cada televisión autonómica emitiría su propia señal vía satélite.

En el umbral de la revolución digital el ente público EITB ofrece 15 canales de comunicación²³, cinco de ellos en soporte de televisión: ETB-1, ETB-2, Canal Vasco²⁴, ETBSat²⁵ y el recién estrenado ETB-3, cuyas emisiones empezaron el 10 de octubre de 2008. ETB-3 se puede seguir a través de la TDT y sus líneas principales de programación son el euskera, la juventud y la cultura. Por último, en noviembre de 2009 está previsto la puesta en marcha de otro nuevo canal digital: ETB-4. Se trata de un canal de carácter informativo y multilingüe, que se emitirá en euskera y castellano, pero que también tiene previsto incorporar programas en francés e inglés con subtítulos en euskera.

2.1.6. El uso del euskera en otros medios de comunicación

Hoy en día la utilización del euskera en los medios de comunicación social como la prensa, radio y televisión es una realidad, si bien es cierto que los medios que emplean principalmente o

²³ De los otros diez canales, cinco son en soporte de radio (Radio Euskadi, Euskadi Irratia, Euskadi Gaztea, Radio Vitoria y EITB-irratia), y otros cinco en soporte internet (eitb24.com/es/, eitb24.com/eu/, eitb24.com/en/, eitb.com/etb1/ y eitb.com/etb2). Asimismo también se pueden consultar las programaciones del canal vasco y de ETB Sat.

²⁴ ETB Sat (Euskadi TV) es la oferta de la radiotelevisión pública vasca (EiTB-Euskal Irrati Telebista) para los televidentes europeos. Su programación resume los contenidos de los canales ETB-1 (en lengua vasca, euskera) y ETB-2 (en castellano). En Europa ETB Sat (Euskadi TV) se puede recibir, gracias al acuerdo entre Canal Satélite Digital y EITB, desde mayo de 2001 en abierto a través del satélite ASTRA. En el Estado español se puede ver en la plataforma *Digital +*. (Fuente: EITB)

²⁵ Canal Vasco llega a América a través del satélite Hispasat. El español es su lengua franca. Las intervenciones en lengua vasca (euskera) aparecen explicadas o subtituladas. (Fuente: EITB)

exclusivamente el euskera están subvencionados con fondos públicos. La otra cara de esta realidad es que los medios de comunicación privados se limitan a hacer un uso del euskera nulo o meramente testimonial mediante la publicación de suplementos culturales en euskera, suplementos que también están subvencionados por el Gobierno Vasco en el caso de diarios como *El Correo* o *El Diario Vasco*.

En cualquier caso debemos tener en cuenta que hace tan sólo treinta años la utilización del euskera en este ámbito estaba muy limitada. Aunque en la actualidad nos parezca normal poder ver la televisión en euskera, no fue hasta el año 1975 cuando se escuchó por primera vez hablar en euskera en televisión española, la única televisión que existía entonces. Concretamente TVE dedicaba semanalmente varios minutos al euskera dentro del informativo Telenorte en el espacio titulado *Euskalerrria*, espacio que desapareció en el año 1978. Salvo esta excepción, la presencia del euskera en las emisiones de RTVE ha sido y sigue siendo nula.

Los únicos ámbitos en los que el euskera sí tenía cierta tradición eran, por un lado, la radio, donde emisoras vinculadas a la Iglesia como *Segura Irratia*, Radio Popular-*Herri Irratia* de Loyola o Radio Popular-*Herri Irratia* de San Sebastián, surgidas todas ellas a finales de la década de los años 50 y principios de los años 60, emitían parte de su programación en euskera; y, por otro, revistas culturales como *Zeruko Argia* o *Jakin*, revista esta última surgida en 1956 y que después de haber permanecido silenciada por el franquismo volvió a publicarse en 1977.

Con la muerte de Franco y el restablecimiento de la democracia las instituciones vascas surgidas de la nueva configuración del estado español declararon la oficialidad del euskera, junto con la del castellano, en la Comunidad Autónoma de Euskadi. Sin embargo, esta oficialidad no se vio reflejada en la utilización del euskera en los diarios escritos. Según los datos del profesor Díaz Noci (1998: 445), la presencia del euskera en los años 80 en periódicos como *Deia* o *Egin* no llegaba a más del 5% en el caso del primero y al 10% en el caso del segundo. Por otra parte, la utilización del euskera en los dos periódicos de mayor tirada del País Vasco, *El Correo* y *El Diario Vasco*, siempre ha sido meramente testimonial. El primer diario redactado íntegramente en euskera, *Euskaldunon Egunkaria*, no vería la luz hasta el 6 de diciembre de 1990, casi ocho años después de la primera emisión de Euskal Telebista.

Actualmente el diario *Berria*, sucesor de *Euskaldunon Egunkaria*, es el único periódico que se publica íntegramente en euskera. Según el estudio de audiencia de medios de la Comunidad Autónoma de Euskadi realizado por el Centro de Investigación y Estudios Sociales (CIES), durante el año 2007 el número de lectores diarios del periódico *Berria* ascendió a 64.000, frente a los 464.000 de *El Correo Español-El Pueblo Vasco*.

Para acabar este apartado vamos a referirnos a los medios de comunicación locales, tanto impresos como audiovisuales. Estos medios han experimentado un gran auge en los últimos años hasta el punto de que “euskara is today practically in a hegemonic position when compared to the Spanish language” (Arana *et al*, 2007: 151). Se trata

de un fenómeno “bastante tardío” (Díaz Noci, 1998: 453), cuya creación y expansión a partir del año 1988 (fecha de la creación de *Arrasate Press*) se debe a movimientos sociales relacionados con la promoción y normalización del euskera:

Finally, there are the local media - the press, radio and television. The main driving force behind the local press comes from social movements associated with the normalisation of Euskara at local level. This category is very large: there are 70 publications (mostly weekly or fortnightly, though there are monthlies too), which publish around 160,000 copies and reach around 500,000 readers²⁶, following a model of free distribution financed by advertising and institutional funding (Arana *et al*, 2007: 157).

Finalmente, por lo que a la televisión local se refiere, según Arana (2007: 162), actualmente hay 16 canales que emiten bien en euskera o bien en euskera y castellano.

2.1.7. La televisión vasca y la normalización lingüística

Las primeras emisiones de ETB pusieron en evidencia dos tipos de problemas derivados de la situación sociolingüística del euskera. En primer lugar, la escasa competencia lingüística de algunos profesionales del medio obligó a los responsables de ETB a organizar cursos de euskera para la formación de sus trabajadores.

En segundo lugar, pero no por ello menos importante, los pocos profesionales euskaldunes existentes tuvieron que hacer frente a la

²⁶ Díaz Noci (1988: 454) cifra el número de lectores en 80.000 y se basa en un informe realizado por CIES para el Gobierno Vasco en 1989. Arana no cita la fuente de dichos datos ni tampoco el año al que corresponden.

situación de lengua minoritaria del euskera en el ámbito de los medios audiovisuales²⁷ y a la falta de un modelo de lengua estándar bien definido y afianzado en la sociedad vasca. Del mismo modo, los euskaldunes tuvieron que ir poco a poco acostumbrándose a oír a la televisión hablar en euskera pero en un euskera diferente al que ellos empleaban:

Telebista ahozko komunikabidea izaki, oraindik finkatu gabe dago ahozko hizkera eta hortik sortzen da zenbait ikus-entzulerentzat ulertezina edo nolabaiteko nekea. Alde batetik, denbora kontua da, zeren euskaraz alfabetatugabeek entzunaren poderioz soilik lortuko baitute arrotasuna gaintzea, eta bestetik, itzultzaile eta erredaktatzaileek ere ahalegin berezia egin beharra dute mintzatua, idatzia eta erregistro desberdinei zor zaien giroa batean biltzeko, edozein testu itzulik berezkoak dituen alderdi semantiko, estilistiko eta pragmatikoak egoki konbinatuz (Mendiguren, 1995: 169)²⁸.

En el año 1983, fecha del inicio de las emisiones de ETB, no existe un modelo estándar para la lengua oral y el estándar escrito, pensado como patrón para la lengua literaria, está todavía en proceso de consolidación. Larrinaga (2007b: 87) describe algunas de las consecuencias de esta falta de estandarización: “Ahoskera-eredu hala-

²⁷ Como dato que corrobora dicha afirmación, el profesor Díaz Noci (1998: 452) proporciona la lista de los seis únicos libros de texto en euskera que hasta el año 1998 se habían publicado para los alumnos de la facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. Otro dato significativo es que todos estos libros empezaron a publicarse en la década de los 90, el primero de ellos en el año 1995 y el último en 1998.

²⁸ “Siendo la televisión un medio de comunicación oral, [en euskera] todavía está por fijarse la lengua oral y de ahí surgen para algunos telespectadores las incomprensiones y cierto cansancio. Por una parte, es una cuestión de tiempo, ya que los analfabetos en euskera solamente lograrán vencer esa extrañeza a fuerza de oírlo, y, por otra, también los traductores y redactores deben hacer un esfuerzo especial para aunar o armonizar la lengua oral con la escrita y la atmósfera que requieren los diferentes registros, combinando de forma adecuada los aspectos semánticos, estilísticos y pragmáticos inherentes a cualquier texto traducido” (nuestra traducción).

moduzkoa, doinuera arrotzak, erdarakada gordinak esamoldeetan, eta zalantzak gramatikan”²⁹.

En cualquier caso, sin la existencia previa de un modelo estándar escrito, la tarea de hacer una televisión en euskera habría conocido muchas mayores dificultades, como señala Castellanos refiriéndose al caso del catalán:

[...] és ben clar que sense una consolidació prèvia d'un estàndard escrit i una cultivació d'aquest en tota mena de registres no hauria estat possible una traducció d'un serial americà, ni una telenovel·la catalana, ni tampoc la retransmissió d'un partita amb un llenguatge correcte i adequat (estàndard, en definitiva) (Castellanos, 1997: 15-16).

Consciente de la necesidad de una lengua estándar, *Euskal Telebista* ha abogado desde el inicio por utilizar en sus emisiones el euskera unificado. Prueba de ello lo encontramos en el libro de Estilo de EITB *Euskarazko albistegietarako esku-liburua I*, publicado en 1992:

Euskara batua izango da telebista-albistegietan erabiliko den euskera, bertan euskalki guztiek tokia dutelarik. Euskara batu honek, izenak berak dioenez, batu egingo du eta ez banandu, zatitu eta sakabanatu. [...] zaindu egingo dira batasunerako irizpideak eta normalizaziorako bideak, hitz baten aldaeren artean euskara baturako proposatutakoa erabiliz³⁰ (Arrasate, 1992: 40).

²⁹“Un modelo indeterminado de pronunciación, entonaciones extrañas, barbarismos graves en las expresiones y dudas gramaticales” (nuestra traducción).

³⁰ “En los informativos se utilizará el *euskera batua*, aunque también tienen cabida todos los dialectos. Este euskera unificado, como su propio nombre indica, servirá para unir y no para dividir o separar. [...] se cuidarán los criterios de unidad y de normalización, de modo que a la hora de elegir entre las variantes de una misma palabra, se utilizará aquella palabra propuesta para el euskera unificado” (nuestra traducción).

Posteriormente, en 2005 se fijaron los criterios de calidad en la utilización del euskera en las diferentes áreas de contenidos de EITB. Estos criterios tienen como modelo el euskera unificado y siguen las normas establecidas por la Real Academia de la Lengua Vasca:

El euskera batua será el modelo estándar de trabajo de nuestros comunicadores y periodistas. Como norma general, además de seguir los criterios y las normas adaptadas por Euskaltzaindia para el uso del euskera unificado, cada comunicador tendrá la opción de enriquecer su habla estándar con aportaciones de su dialecto de origen (EITB, 2006: 13).

Los medios de comunicación son “central to the organisation of contemporary societies” (Cormack, 2007: 53). Dentro de los diferentes medios de comunicación no cabe duda de que la televisión, debido a su enorme repercusión social, “se ha consolidado como uno de los pilares básicos del sistema de comunicación pública de las sociedades” (Gómez-Escalonilla, 1998). Gracias a la incidencia social de un medio como la televisión, ETB-1 ha jugado un papel clave en la normalización y modernización del euskera. En este sentido “puede afirmarse que ETB-1 ha homologado al euskera con las lenguas de uso mediático en las sociedades de nuestro entorno” (Garmendia *et al*, 2003: 162).

En efecto, la televisión vasca no solamente abrió al euskera la puerta de la modernidad al posibilitar que se utilizara en ámbitos en los que nunca antes se había utilizado, sino que al mismo tiempo contribuyó de una forma eficaz a la difusión de un modelo de lengua, el euskera unificado o *batua*, así como a la divulgación de otras realidades lingüísticas existentes en la sociedad y desconocidas hasta entonces por parte de la población. Sin la ayuda de la televisión, el modelo de lengua estándar no hubiera llegado de una manera tan

intensa al conjunto de la sociedad ni tampoco otra serie de registros y variedades lingüísticas:

El fet és que la TV ha aconseguit penetrar fins a l'últim racó de la societat, de manera que ha posat en contacte la població en general amb un model d'estàndard oral, sobretot, però també amb altres varietats i registres lingüístics que havien estat fins aleshores d'ús i coneixement exclusius d'un sector de la població. La TV, doncs, s'ha convertit en el rereflex de la diversitat lingüística existent en la societat i en la difusió d'aquesta diversitat a tota la població, cosa que altres mitjans no havien aconseguit, almenys d'una manera tan generalitzada (Castellanos, 1997: 13).

En el largo proceso de consolidación del euskera unificado, ETB ayudó de forma decisiva a su aceptación e implantación en la sociedad vasca al difundir un modelo lingüístico concreto y discriminar otros. Como señala Carbonell, citando una de las afirmaciones recogida en el informe titulado *La lengua española en las autopistas de la información. Informe sobre el español en el entorno multimedia*, “quien impone la lengua de los medios de comunicación impone la norma lingüística de la comunidad” (1999: 220). En este sentido, la televisión vasca se ha convertido en el vehículo de transmisión de un uso normalizado de la lengua desempeñando una “funció de cohesió” (Castellanos, 1997: 16) entre toda la comunidad lingüística vascohablante. Esta función de cohesión no solamente contribuye a la unificación lingüística sino que también ayuda a “maintain and develop a sense of the language community's identity” (Cornmarck, 2007: 54).

Por otra parte, no podemos olvidar que la televisión vasca, además de cumplir con las funciones inherentes a cualquier televisión, es decir, informar y entretener, también tiene encomendada una importante función educadora:

Eitb ha de fomentar a través de su programación el conocimiento y uso del euskera con el objetivo de garantizar el derecho de los ciudadanos vascos a recibir en euskera programaciones de radio, televisión y de otros medios de comunicación, mejorar su calidad lingüística y aumentar la comprensión del euskera por aquellos ciudadanos que no lo utilicen como lengua habitual (EITB, 2006: 11).

Esta función educadora se lleva a cabo “by improving aural/oral skills and disseminating new technical vocabulary” (O’Connell, 2007: 214). En su estudio sobre el doblaje de series de animación para niños del alemán al irlandés, O’Connell subraya la contribución de los medios de comunicación a la supervivencia de las lenguas minoritarias:

In this age of mass communication, the potential for the exploitation of Irish-language broadcasting and print as key media for the initial transmission and repeated reinforcement of new terminology, especially for the benefit of young viewers, cannot be overestimated (O’Connell, 2003a: 60).

Los medios de comunicación en general y la televisión en particular “put large amounts of language use into the public domain” (Cormack, 2007: 55), de forma que facilitan la transmisión de vocabulario. Las palabras de Igone Etxebarria, primera directora del departamento de Euskera de ETB, vienen a confirmar la labor realizada por el primer canal de la televisión pública vasca como medio educativo:

[La televisión vasca ha servido] como instrumento de normalización de una lengua hasta entonces totalmente diversificada en dialectos muy diferentes [...] Pero no se puede dudar de que ha habido unos logros que pueden verse en la implantación en la sociedad, en el uso coloquial y común, de formas, estructuras, vocabulario, expresiones, etc. provenientes de su uso en la televisión y otros medios de comunicación que han ido surgiendo en este período (Etxebarria, 1994: 192).

De cualquier modo, autores como Cormack (2007) o Fishman (2001) piensan que no debe sobrevalorarse el impacto que los medios de comunicación tienen en el mantenimiento de las lenguas minoritarias. Así, Fishman se refiere a los medios de comunicación como “mass media fetish” (2001: 482), como si se tratasen de objetos de culto a los que algunos atribuyen poderes especiales para el mantenimiento de las lenguas. Cormack (2007) por su parte señala los factores siguientes como obstáculos para el mantenimiento de las lenguas minoritarias:

— Factores económicos: los medios de comunicación tienden a organizarse a gran escala y “the economics of the media push towards the largest possible audiences, working against provision for a local or community audience” (2007: 56). En el caso de la televisión pública vasca este aspecto no constituye de momento un impedimento puesto que “las arcas públicas han sido hasta ahora capaces de mantener el ente [de radio y televisión], pero ¿lo serán indefinidamente?” (Díaz Noci, 1988: 459).

— Los formatos y contenidos son frecuentemente internacionales y no tanto nacionales en origen. Efectivamente, “much of television consists of formats that are familiar the world over and that have little connection with regional cultures” (Cormack, 2007: 56). La continua propagación de contenidos internacionales que no son específicamente culturales atraerá posiblemente más audiencia hacia los medios de comunicación de lenguas mayoritarias que hacia los canales de las lenguas minoritarias. A esta tendencia contribuye sin lugar a dudas el hecho de que los espectadores sean bilingües:

Many minority languages speakers are bilingual in the neighbouring majority language [...], resulting in an easy move to majority language media if the minority media are seen as unsatisfactory (*ibid.*).

Aunque coincidimos con Cormack en el sentido de que no está del todo claro hasta qué punto “the presence of a minority language in the media actually encourages people to speak the language” (2007: 57), creemos que en el caso del euskera el camino emprendido hace veinticinco años hacia su normalización ha dado sus frutos. En estos años el euskera se ha modernizado y consolidado en la sociedad vasca y en esa labor el primer canal de la televisión vasca ha jugado un papel fundamental. Con todo, a pesar de todos los esfuerzos realizados, el euskera está todavía lejos de conseguir una completa normalización. Su historia, la situación sociológica y la falta de uso y tradición en ámbitos en que otras lenguas como el castellano o el inglés tienen una amplia tradición, hacen que todavía el euskera tenga que recorrer un largo camino hacia su plena normalización.

2.2. LA PROGRAMACIÓN EN ETB-1

2.2.1. Datos sobre la audiencia de ETB-1

Antes de pasar a mostrar algunos datos sobre la audiencia³¹ televisiva de ETB-1, hay que tener en cuenta que la audiencia del primer canal de la televisión vasca se mide contabilizando la población

³¹ Entre los diferentes métodos posibles para medir la audiencia, la audimetría es el método más utilizado. Este sistema registra cada cambio de canal que hacen los televidentes. El panel de audímetros en España es actualmente de 3.840, instalados en otros tantos hogares. En Euskadi el número de audímetros es de 300. La empresa encargada de llevar a cabo las mediciones de audiencia en España es *Taylor Nelson Sofres* (TNS).

total de Euskadi, es decir, tanto los que saben euskera como los que no, por lo que las interpretaciones que puedan extraerse de estos datos pueden resultar engañosas. De hecho, si extrapoláramos los datos relativos a la audiencia de ETB-1 sólo teniendo en cuenta la población euskaldún, el porcentaje se situaría en el 21%, es decir, en el mismo nivel que las televisiones generalistas y por encima del 18% que consigue ETB-2 (Amézaga, 2002).

Creemos que esta consideración tiene su razón de ser, ya que el idioma utilizado en ETB-1 limita el número de telespectadores que puede seguir un programa realizado en euskera, aunque esta barrera lingüística no sea relevante a la hora de ver una retransmisión deportiva. No obstante, entendemos que, independientemente del idioma, las retransmisiones de ETB-1 pretenden llegar a todo el público en general, tal como prevé el decreto sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “*Euskal Telebista* – Televisión Vasca, S. A.”:

Constituye el Objeto Social:

a) La producción y transmisión de imágenes y sonidos simultáneamente a través de ondas o mediante cables destinados, mediata o inmediatamente, al público en general (...) (BOPV, 1982: 2.017).

Del mismo modo, la valoración de los datos estadísticos relativos a la audiencia debe ser realizada con la necesaria cautela y más allá del mero análisis cuantitativo de unas cifras, tienen que servir para llevar a cabo un estudio cualitativo. Coincidimos con Amézaga (2002) cuando afirma que “komunikabide baten emaria ezin da neurtu

audientzia-kopuruetan soilik”³². Así, por ejemplo, resultaría muy difícil determinar, basándonos en cifras sobre la audiencia de televisión, la aportación de ETB-1 al desarrollo y normalización del euskera o a la recuperación del prestigio social del idioma vasco.

No vamos nosotros a refutar el valor de los datos sobre la audiencia cuando la mayoría de las cadenas basan sus estrategias de programación precisamente en las cifras que arroja el estudio de la audiencia. Estos datos nos servirán para conocer las tendencias del público a la hora de elegir un canal o un programa determinado. No hay duda alguna de que “de la información nace, o debe nacer, la reflexión. Sin la primera, sin los datos necesarios para definir una realidad, sólo hay conjeturas u opiniones superficiales” (EGEDA, 2006: XV).

A continuación presentamos algunos datos relativos a los años 2005, 2006 y 2007. Con el fin de comparar las audiencias de ETB-1 y ETB-2, los porcentajes que ofrecemos corresponden a ambas cadenas.

El *share*³³ de las cadenas autonómicas en los años 2005, 2006 y 2007 fue el siguiente:

³²“La repercusión de un medio de comunicación no se puede medir únicamente teniendo en cuenta los datos de audiencia” (nuestra traducción).

³³“El *share* sirve para medir la cuota de mercado que una cadena o programa puede conseguir frente a la competencia. En términos de audiencia media, podemos definir el *share* como el porcentaje que representa la audiencia media de una cadena, en un período de audiencia definido, con relación al total de espectadores que en ese período estaban frente al televisor” (Contreras y Palacios, 2001: 124-125).

TABLA 2.3. *Share* de ETB-1 y ETB-2. Años 2005-07.

	2005	2006	2007
ETB-1	5%	4,4%	3,7%
ETB-2	18,4%	15,8%	14,8%

Fuente: Corporación Multimedia a partir de datos TNS.

En ambos canales se observa durante el trienio una disminución progresiva de la cuota de *share*. En el caso de ETB-1, esta cadena consiguió un *share* del 4,4% en el año 2006, año objeto de estudio de la presente tesis. Esta cifra significa que de cada 100 personas que estaban viendo la televisión en Euskadi, 4,4 estaban viendo ETB-1³⁴. Según el director de ETB-1 Bingen Zupiria (LARRUN, 2002), la cifra mayor de euskaldunes que ve la televisión en general, y no sólo ETB-1, alcanza los 253.000 televidentes. De esta cifra total, el número de telespectadores que sintoniza ETB-1 se sitúa entre los 40.000 y 46.000 por término medio. Ocasionalmente, series de ficción de producción propia como *Goenkale*³⁵ han conseguido reunir a 100.000 personas delante del televisor.

Los datos sobre la audiencia del primer canal de la televisión vasca contrastan con los de Cataluña, donde “the Catalan-speaking TV3 has tended to be the leader — with a *share* of 21% by itself and an

³⁴ La cadena que más se vio en Euskadi en 2006 fue Telecinco, con un 26,4% de *share*, seguida de Antena 3 con un 16,1% y TVE con un 15%.

³⁵ *Goenkale* es una serie de ficción que se emite de lunes a jueves en ETB-1. La historia se sitúa en un pueblo imaginario de la costa vasca y el nombre que da título a la serie es el nombre de la calle principal de ese pueblo. Fue emitida por primera vez en 1994 y desde entonces se han emitido más de 2.000 episodios. Ha sido una de las series producidas por ETB-1 que más éxito ha tenido entre el público.

accumulative one of 28% with Canal 33 – while in second position was the private company Telecinco (19-20%) in 2000-2002” (Corominas, 2007: 184). En cuanto a la audiencia infantil registrada por los dibujos animados, estos son los datos del primer semestre de 2006 correspondientes a Euskadi:

TABLA 2.4. Audiencia de dibujos animados. ETB-1. Primer semestre 2006.

Audiencias de los dibujos animados (niños de 4 a 12 años)			
Mañana (07:00 - 11:00)			
	Emisiones	Rating	Share
TOTAL	880	3,2	26,2
Enero	168	3,2	26,5
Febrero	125	3,5	26,2
Marzo	131	3,4	25,3
Abril	149	3,5	30,6
Mayo	134	3,0	23,1
Junio	173	2,8	25,4
Mediodía (11:00 - 16:00)			
	Emisiones	Rating	Share
TOTAL	625	3,4	30,8
Enero	106	4,7	30,1
Febrero	95	3,2	29,0
Marzo	98	3,1	32,3
Abril	111	3,6	35,5
Mayo	86	2,4	27,3
Junio	129	2,8	29,7
Tarde-noche (16:00 - 21:30)			
	Emisiones	Rating	Share
TOTAL	709	3,6	30,4
Enero	118	3,8	27,5
Febrero	129	3,3	24,1

Marzo	128	4,5	35,9
Abril	90	3,0	33,7
Mayo	130	3,6	31,4
Junio	114	3,4	31,7

Fuente: ETB.

Además del porcentaje correspondiente al *share*, también aparecen el número total de emisiones y el *rating*³⁶, es decir, el número de espectadores que ha visto un programa en relación con el universo total de la población, en este caso la población infantil de Euskadi comprendida entre los 4 y 12 años.

Los datos sobre las audiencias de los dibujos animados muestran que, de toda la población de entre 4 y 12 años que estaba frente al televisor, aproximadamente un 30% vio ETB-1 en el primer semestre del año 2006: un 26,2% en horario matinal, un 30,8% en horario de mediodía y sobremesa y un 30,4% en horario vespertino.

Según EGEDA (2007: 368), dentro de las series de animación la emisión más vista por el público infantil durante el año 2006 fue la serie japonesa *Bola de Dragón Z*, con un 2,8% del total de espectadores del País Vasco.

Por lo que se refiere al consumo televisivo, según el informe publicado por el Grupo Corporación Multimedia (Corporación

³⁶ La diferencia entre el *rating* y el *share* radica en la referencia que utilizan ambos indicadores. El *rating* considera el universo o población total, mientras que el *share* se refiere al número total de espectadores en un momento determinado. En cualquier caso, ambos datos son simplemente cuantitativos, no cualitativos.

Multimedia, 2006), en el año 2006 la media de minutos de exposición a la TV en España era de 217 minutos, es decir, 3 horas y 37 minutos diarios. En Euskadi esta media se situaba en 212 minutos. Son cifras que indican que el consumo de televisión es alto, aunque no mucho más alto que el de los países europeos: “Nos encontramos un minuto por encima de la media europea de consumo de televisión, que se sitúa en 216 minutos, y según los datos de *Eurodata TV*, España ocupa el puesto veinte en el ranking mundial de consumo televisivo” (EGEDA, 2007: 23).

En el caso de la audiencia infantil, el grupo de 4 a 12 años consumió en el año 2006 una media diaria de 140 minutos, por lo que en los últimos años han reducido el consumo de la televisión en 18 minutos. Este dato confirma la tendencia hacia una progresiva disminución de la audiencia entre los públicos más jóvenes, de modo que “la migración hacia las otras ‘pantallas alternativas’ (Internet, consolas de videojuegos y móviles) resulta ya evidente y va en detrimento del consumo televisivo” (Corporación Multimedia, 2007).

2.2.2. La programación en ETB-1

A continuación ofrecemos una panorámica de la programación de ETB-1 desde sus inicios hasta el año 2005. Esta mirada retrospectiva a la programación de ETB-1 a lo largo de sus casi veinticinco años de existencia nos ofrecerá una visión general del diseño de la programación de la televisión vasca.

En el capítulo 3.4. se expone la información relativa al año 2006, año elegido para la elaboración del catálogo. No se muestran datos sobre los años 1993 y 1994 por no haber encontrado estudios relevantes sobre estos dos años.

■ 1983-1992

En esta primera fase nos detendremos a analizar el contenido de la programación de ETB-1 a lo largo de sus diez primeros años de existencia, es decir, desde 1983 hasta 1992. Para ello nos basamos principalmente en los trabajos de Garitanoindia (1986), Zabaleta (1988), la tesis doctoral de Ibáñez (1993) y nuestro propio trabajo de investigación, donde analizábamos la programación de ETB-1 en el período 1983-1992 (Barambones, 2005b).

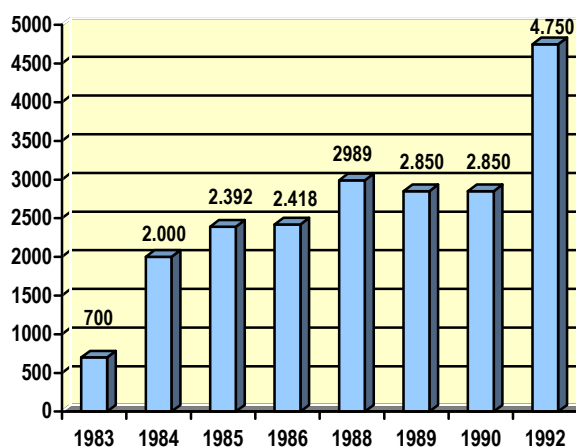
La televisión pública vasca dio comienzo a sus emisiones el 31 de diciembre de 1982 y el 1 de enero de 1983. Después de este lanzamiento experimental, la televisión vasca emitió solamente la carta de ajuste con el fin de que los espectadores pudieran sintonizar sus aparatos y antenas. Posteriormente, se fueron realizando programas de corta duración con espacios de entretenimiento que comenzaban sobre las 8 de la tarde. A finales de marzo de 1983 se inició una programación con una duración de una hora. Gradualmente se fue añadiendo contenido a los espacios hasta llegar a programaciones de dos horas y media diarias a finales de 1983.

Es importante tener en cuenta el hecho de que la programación durante este primer año va a tener un carácter puramente

experimental, por lo que abundan las reposiciones de programas emitidos previamente. Asimismo debe subrayarse que ya desde el mismo inicio, la norma a la hora de emitir toda la producción importada era doblarla al euskera, pero con subtítulos en castellano.

Una vez finalizado este primer año experimental, se inicia el desarrollo de ETB. Frente a las 700 horas de emisión aproximadas durante 1983, los responsables de ETB se preparan para dar un salto cuantitativo: de las dos horas y media diarias van a pasar a cinco horas y media de programación diaria, es decir, en 1984 pretenden emitir 2.000 horas. En el gráfico que sigue se muestra la evolución de las horas aproximadas de emisión de ETB-1 a lo largo de sus primeros diez años:

Gráfico 2.1. Evolución de las horas de emisión. 1983-1992



Fuente: Ibañez Serna (1993) y Federación de Cajas Vasco-Navarras (1994).

Por lo que respecta al diseño global que presentaba la programación en sus inicios, la siguiente información aparecida en la prensa diaria durante la segunda quincena de diciembre de 1983 nos ayudará a formarnos una idea sobre el esquema básico de ETB en el año 1984.

Imagen 2.1. Programación del primer trimestre de 1984.

1984ko EGITARAUUA - I. hiruhileketa								E.T.B. PROGRAMA		PROGRAMACIÓN DE 1984 - 1.º TRIMESTRE	
ORDUTEGIA HORARIO	ASTELEHENA LUNES	ASTEARTEA MARTES	ASTEAZKENA MIÉRCOLES	OSTEGUNA JUEVES	OSTIRALA VIERNES	LARUNBATA SABADO	IGANDEA DOMINGO				
14:30	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	UNITATE MUGIKORREAREN EMANALDIAK ORDUTEGI ALDAROKA		TRANSMISIONES			
15:00	TELEBERRI INFORMATIBO	TELEBERRI INFORMATIBO	TELEBERRI INFORMATIBO	TELEBERRI INFORMATIBO	TELEBERRI INFORMATIBO						
15:30	MUSIKALDIA	MUSIKALDIA	MUSIKALDIA	MUSIKALDIA	MUSIKALDIA						
16:00	ISAURA TELENOBELA	ISAURA TELENOBELA	ISAURA TELENOBELA	ISAURA TELENOBELA	ISAURA TELENOBELA						
18:30						MARMOL URDINA DOCUMENTAL	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS				
19:00	PAC MAN	KOBOROKOL DOTAKON	MUNCH BUNCH CLOPPA CASTLE	GARI COLLEMAN SHOW	POT POURRI	LUZEMETRAIA LARGOMETRAIA		MAYA TELESERIE			
19:30	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS	MARRAZKI BIZIDUNAK DIBUIOS ANIMADOS						
20:00	BOSTAK TELEFILME	ZINE MUTUA CINE MUDO	IRUDIMENA HEGAN DOCUMENTAL	HALLO SPENCER TELEMEGOCOS	PLAZA BEBURI AGENDA			BILATZEN DOCUMENTAL			
20:30	GAUR EGUN INFORMATIBO	GAUR EGUN INFORMATIBO	GAUR EGUN INFORMATIBO	GAUR EGUN INFORMATIBO	GAUR EGUN INFORMATIBO	JAI EGUN INFORMATIBO	JAI EGUN INFORMATIBO				
21:00	KIROLEZ KIROI DEPORTES	GAZTETANDOK ESPACIO ZUMEL	ZOPA HAUNDI ALIMENTACION	AURREZ AURRE ENTREVISTA	KIROLEZ KIROI DEPORTES	ERREPORTAJA REPORTAJE	PROFESIONALAK TELESERIE				
21:30	ZAZPITARAUUA AZEL PROGRAMAS	AITA BEDEENKA NAZAZU TELESERIE BERBIA	KIROLEZ KIROI DEPORTES	TXUKAGO TELESERIAL	LUZEMETRAIA LARGOMETRAIA	SHOW	KIROLEZ KIROI DEPORTES				
22:00	EUSKERA	EUSKERA	EUSKERA								
22:30	DALLAS TELEFILME	MAHAI INGURUA DEBATE	DOKUMENTALA DOCUMENTAL	MUNDUAN ZEHAH INTERNACIONAL	GABON INFORMATIBO						
23:00	GABON INFORMATIBO	GABON INFORMATIBO	GABON INFORMATIBO	GABON INFORMATIBO	GABON INFORMATIBO						
23:30											

Fuente: El Correo Español-El Pueblo Vasco, 18-12-1983.

En este cuadro se aprecia la característica principal que muestra la programación de ETB en el período 1983-1992: la enorme dependencia de ETB con respecto a la producción ajena frente a la

poca presencia de programas de producción propia. La razón de esta dependencia parece obvia: todavía sin la infraestructura humana y económica necesaria para la producción de sus propios programas, la televisión vasca optó por la compra de productos extranjeros y por su traducción y doblaje al euskera.

Igualmente se observa qué programas constituyen la base de toda la programación de ETB: frente a los programas de producción propia como son los espacios culturales³⁷ e informativos destaca la gran cantidad de programas de producción ajena, principalmente telenovelas (*Isaura*, de lunes a viernes en la franja de tarde), dibujos animados (de lunes a viernes en las franjas de mañana y tarde; los domingos en horario de tarde), teleseries y telefilmes (*Dallas* y *Txikago*, los lunes y jueves respectivamente, en horario de noche; y *Profesionalak* los domingos a la noche) y largometrajes (el viernes en la franja de noche y los sábados en la de tarde) y documentales.

En este sentido, la televisión pública irlandesa *RTÉ* tuvo que hacer frente a una situación parecida cuando en diciembre de 1961 empezó a emitir 42 horas semanales, 40 en inglés y 2 en irlandés:

From the beginning there were problems providing Irish-made programmes, let alone programmes in the Irish language. [...] Overall, the limited pool of Irish talent and, moreover, financial constraints, conspired against Irish-made television programmes and, moreover, against Irish-language television (Watson, 2003: 52).

³⁷ En el estudio de Ibáñez Serna y Marín Murillo (1988) se destaca el hecho de que en el período analizado, esto es, el mes de marzo de 1987, el porcentaje de la programación cultural sólo representa el 6,25% del total.

De la misma forma que las limitaciones humanas y económicas obligaron a ETB a recurrir a la producción ajena, esta situación llevó a los responsables de la televisión irlandesa a la compra de programas extranjeros:

Furthermore, according to Dooling *et al.* the viewers were provided with a diet of foreign programmes (which they claimed was usually around 60%), mostly American. This figure would assuredly affect the worldview presented by RTÉ as the programmes would neither reflect the experiences of Irish people nor the national aims of the State. Edward Roth (the first Director-General) was asked what kind of programmes he expected to buy and he named a variety of American programmes — *Bugs Bunny*, *Perry Mason*, *Father Knows Best*, *Life of Reilly*, *Gunsmoke* — and ‘asked whether the station would have to follow the policy of the Government in order that the service should have an Irish outlook he said he didn’t think so’ ‘he insisted that in the early stages of Irish television we would have to rely heavily on the purchase of American filmed programmes’ (Watson, 2003: 52-53).

Volviendo a ETB, comprobamos que esta situación se va a mantener todavía durante un tiempo. La imagen 2.2., correspondiente a la programación de 1992, muestra que la única diferencia reseñable es el considerable aumento del tiempo dedicado a los espacios deportivos. Los programas y retransmisiones deportivas empiezan el miércoles en la franja de noche para continuar el viernes a la noche con el programa dedicado a la pelota vasca *ETB Kantxa*, programa que se mantiene en la actualidad, y se prolongan durante el sábado y el domingo. Cabe destacar asimismo la emisión de dos telenovelas latinoamericanas: *Riviera* y *Paradisú*, ambas el miércoles. También se mantienen las emisiones de largometrajes dos veces a la semana en la franja de noche los martes y sábados, así como los dibujos animados de lunes a domingo:

Imagen 2.2. Programación de 1992.



Fuente: *Telebista*, diciembre 1991-enero 1992.

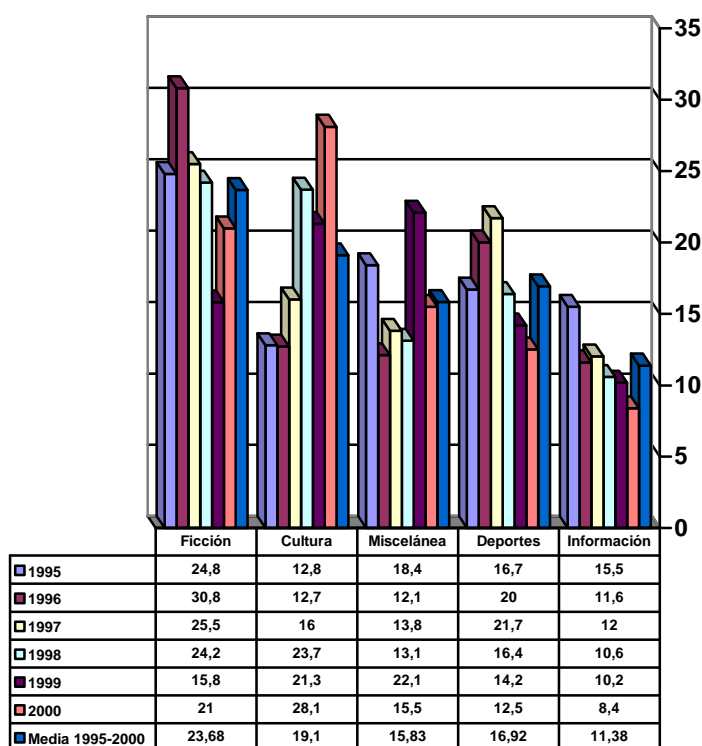
Más adelante analizaremos en profundidad el diseño de la programación en el período 1983-1992, por lo que ahora únicamente nos limitaremos a señalar que la columna vertebral de la producción ajena está constituida por el género de ficción y que dentro de este género sobresalen las series (39% del total) y los dibujos animados (36%).

■ 1995-2000

Una mirada a las parrillas de programación de ETB-1 durante este período nos permite observar un cambio en la distribución de la

oferta por géneros. En líneas generales se aprecia que existe una tendencia hacia el equilibrio en dicha oferta, si bien es cierto que las horas dedicadas a cada género sufren variaciones considerables de un año para otro. El gráfico 2.2. nos permite observar el tiempo que ocupan los principales géneros en la parrilla de ETB-1:

Gráfico 2.2. Distribución por géneros de la oferta de ETB-1: 1995-2000.



Fuente: Arana (2004: 113), sobre datos de TNS.

Como se puede apreciar, la programación de ETB-1 se sigue alimentando en su mayor parte de ficción, con un 23,68% de media en

el período 1995-2000. Sin embargo, el género de ficción va a pasar de ocupar un lugar hegemónico durante el período 1983-1992, a tener que compartir su liderazgo con otros tres géneros que irrumpen con fuerza en este período: los formatos de cultura, con un 19,1%, miscelánea, 15,83%; y deportes, con un 16,92% de media en los cinco años.

A falta de estudios que analicen el tiempo dedicado tanto a la producción propia como ajena durante este período, como televidentes tenemos la percepción de que efectivamente se va produciendo un descenso en el tiempo dedicado a la emisión de películas y teleseries. Sin embargo, el número de horas dedicadas a la programación infantil se mantiene y no sufre retroceso alguno.

Esta apreciación viene corroborada por el estudio llevado a cabo por Arana *et al.* (1999b). En él se analiza la programación de ETB-1 durante la primavera de 1998³⁸. Los datos que se desprenden de este trabajo revelan que los programas que mayor tiempo ocupan en la parrilla son los infantiles y juveniles, con un 24,4% del tiempo total de emisión; le sigue el género de deportes con un 18,1%, el de magazines con un 13,9% y el de reportajes y documentales con un 11,1%. El género de ficción (largometrajes y series de ficción principalmente) únicamente ocupa el 8,5% de la programación.

En cuanto a los datos sobre la producción propia y ajena, según los datos de este estudio, el 69,9% de la producción corresponde a la producción propia, mientras que la producción ajena sólo llega al

³⁸ Concretamente durante los días 20 y 28 de abril, 6, 14, 22 y 30 de mayo y 7 de junio.

30,1%. Por consiguiente, 7 de cada 10 horas que emite el primer canal de la televisión pública vasca son de producción propia. Si se hace una lectura de estos datos desde el ámbito de la traducción, resulta evidente que, como consecuencia del incremento en las horas de programación de la producción propia, se va a producir un descenso en el número de horas dedicadas a la emisión de productos doblados al euskera.

▣ 2001-2005

En este apartado, además de mostrar el panorama de la oferta televisiva de ETB-1, también se ofrece una visión de las emisiones de ETB-2 con el fin de que, gracias a la comparación con las del canal en euskera, se puedan abrir campos de análisis y reflexión sobre el papel que ambos canales desempeñan en la oferta televisiva.

Las fuentes utilizadas para recopilar los datos que figuran en este apartado han sido las siguientes:

- El documento "Balance del Contrato-Programa Período 2002-2005", presentado por la consejera de Cultura del Gobierno Vasco y el director general de EITB ante la Comisión de Control Parlamentario de EITB el día 27 de junio de 2006.
- Los panoramas audiovisuales correspondientes a los años 2004, 2005, 2006 y 2007 editados por EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales).

- El *Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales* de la Sociedad General de Autores y Editores de los años 2005 y 2006.
- Los trabajos de Arana (2004: 106-114) y Zabaleta y Zalakain (2004: 207-215).

En primer lugar, en el estudio de las horas de emisión en euskera se aprecia que, aunque el número de horas de 2004 descendiera ligeramente en relación con 2003, durante el cuatrienio el tiempo total se ha visto incrementado en 468 horas, tal como refleja la siguiente tabla:

TABLA 2.5. Horas de programación en euskera.

AÑO	NÚMERO DE HORAS
2002	7.794
2003	8.091
2004	8.085
2005	8.262

Fuente: Balance del Contrato-Programa 2002-2005.

La tabla 2.6. muestra que la mayor parte de las horas de programación en euskera corresponde a programas de producción propia y que a lo largo de los cuatro años se ha ido incrementando el tiempo dedicado a este tipo de producción, especialmente en el año

2005, donde hay un aumento de 327 horas en relación con 2004 y 577 horas si lo comparamos con 2002:

TABLA 2.6. Horas de producción propia en euskera.

AÑO	NÚMERO DE HORAS
2002	4.902
2003	5.043
2004	5.152
2005	5.479

Fuente: Balance del Contrato-Programa 2002-2005.

Este incremento de la producción propia de programas de ETB-1 ha tenido como consecuencia lógica la disminución de la producción ajena y, por tanto, de las horas de doblaje, dato que muestra la tabla 2.7.:

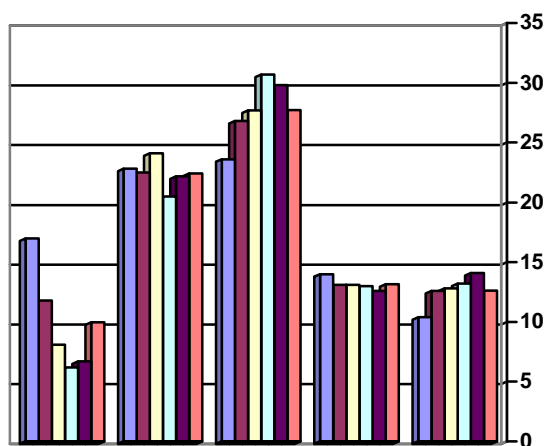
TABLA 2.7. Horas de doblaje al euskera

AÑO	NÚMERO DE HORAS
2002	948
2003	983
2004	735
2005	581

Fuente: Balance del Contrato-Programa 2002-2005.

El gráfico 2.3. refleja el porcentaje de tiempo de emisión que ETB-1 ha dedicado a los diferentes géneros durante el período 2001-2005 (Fuente: Arana, 2004; 2004-05, TNS):

Gráfico 2.3. Tiempo de emisión por géneros. 2001-05

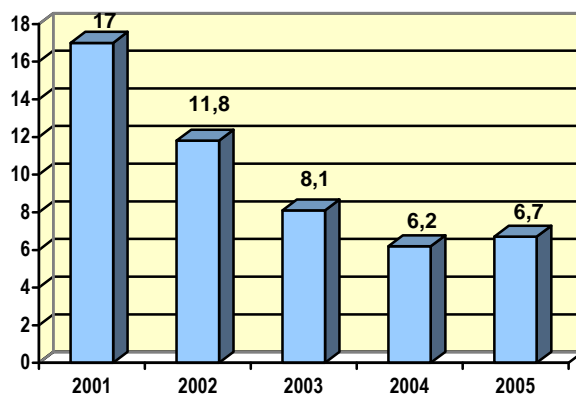


	Ficción	Cultura	Miscelánea	Deportes	Información
2001	17	22,8	23,6	14	10,4
2002	11,8	22,5	26,8	13,1	12,6
2003	8,1	24,1	27,7	13,1	12,8
2004	6,2	20,5	30,7	13	13,2
2005	6,7	22,2	29,8	12,6	14,1
Media	9,96	22,42	27,72	13,16	12,62

La primera conclusión que se extrae a la vista del gráfico 2.3. es que los géneros "cultura" y "miscelánea" vertebran el 50% del total del tiempo de emisión de ETB-1. Del mismo modo se constata la disminución progresiva del género ficción en la parrilla de ETB-1: el peso de la ficción se ha visto reducido en 10,3 puntos en el quinquenio 2001-05 como consecuencia de haber pasado de representar en 2001 el 17% respecto al total de la cadena a tan sólo el 6,7% en 2005.

Llama especialmente la atención el poco tiempo que el primer canal de la televisión pública vasca dedica al género ficción cuando es precisamente la ficción “el género en que más minutos invierten las cadenas” (EGEDA, 2006: 27). Tal como constatan los anuarios publicados por la Sociedad General de Autores y Editores elaborados a partir de los datos de TNS, la ficción junto con la miscelánea conforma la columna vertebral de la programación de las cadenas televisivas. En el período 2001-2005 casi el 30% del tiempo de programación se destinó a la proyección de películas, series o telefilmes. Así, las cadenas TVE, La 2, Tele 5, Antena 3, Canal + y las cadenas autonómicas en su conjunto dedicaron de media al género de ficción el 28,1% de su tiempo en 2004 y el 28% en 2005. Este dato contrasta de forma palmaria con la oferta de ETB-1 durante el mismo período, ya que como se puede observar en el gráfico 2.4., el primer canal de la televisión pública vasca dedicó de media a este género el 9,96% de su tiempo de programación en el quinquenio 2001-05:

Gráfico 2.4. Tiempo dedicado a la ficción en ETB-1 (%).2001-05.



Fuente: Anuario SGAE

El contraste es aún mayor si lo comparamos con el tiempo que ETB-2 ha dedicado a la ficción en el mismo quinquenio: 40,4% en 2001; 37,2% en 2002; 41,4% en 2003; 42,1% en 2004 y un 42% en 2005 (Arana, 2004: 112; y TNS).

Esta división de la oferta programática de ETB-1 y ETB-2 también ha sido confirmada por Cabanillas (2005) en su estudio sobre los productos audiovisuales traducidos emitidos por el segundo canal de la televisión pública vasca entre los años 1999 y 2003. Así, los datos que recoge corroboran la ausencia de dibujos animados (0,08% de la producción ajena) en las emisiones de ETB-2 y la importancia que tienen en el diseño de la parrilla de programación las series de ficción (64,73%) y los largometrajes y telefilmes (31,77%) en el conjunto de la programación ajena de ETB-2:

Así queda patente que las emisiones de series de ficción junto con las de largometrajes y telefilmes representan más del 96%, es decir, la práctica totalidad de emisiones de productos traducidos, quedando los restantes productos audiovisuales con porcentajes insignificantes. La primera conclusión de esta investigación, por tanto, es que las películas y series son, con diferencia, los géneros más preponderantes entre los productos audiovisuales traducidos emitidos por ETB2. Asimismo es muy notable la casi total ausencia de dibujos animados en este segundo canal de la televisión pública vasca, máxime cuando se compara con las emisiones de dicho producto televisivo en el primer canal (Cabanillas, 2005: 86).

Vamos ahora a desglosar el macrogénero ficción al objeto de describir el panorama de las emisiones televisivas centrándonos en la presencia de los largometrajes, las series de ficción y las series de animación. Un repaso a todos estos géneros nos permitirá extraer una serie de conclusiones sobre el peso de cada uno de ellos en la parrilla

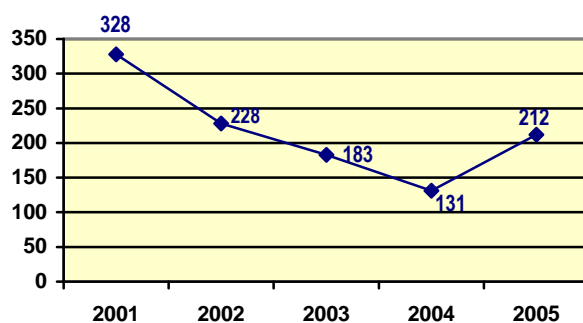
de programación del primer canal vasco. También se comparan los datos de ETB-1 con los de ETB-2.

— Largometrajes

En primer lugar analizaremos la evolución cinematográfica durante el quinquenio 2001-2005 dentro de las dos cadenas autonómicas vascas.

En cuanto a ETB-1, el gráfico 2.5. muestra una evolución claramente descendente de las emisiones cinematográficas durante los cuatro primeros años y un ligero repunte en 2005:

Gráfico 2.5. Número de emisiones cinematográficas. 2001-05. ETB-1.

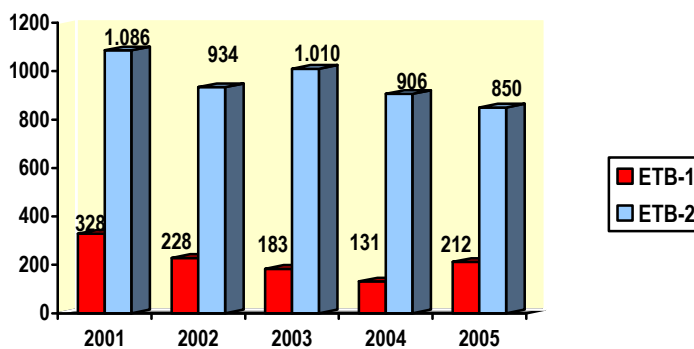


Fuente: EGEDA

El total de emisiones de películas en ETB-1 durante el período asciende a 1.082, mientras que en ETB-2 este número llega a la cifra de 4.786 emisiones durante el mismo quinquenio: 1.086 en 2001, 934 en 2002, 1.010 en 2003, 906 en 2004 y 850 en 2005 (EGEDA).

La diferencia existente entre el número de emisiones de una cadena y otra quedan patentes en el gráfico 2.6.:

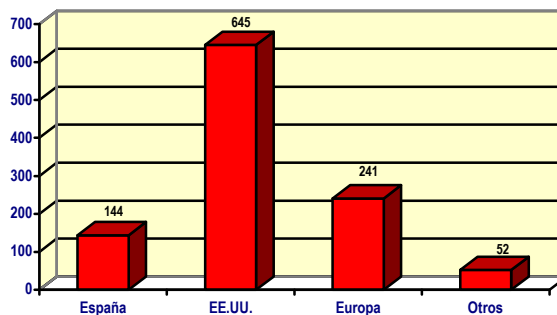
Gráfico 2.6. Comparación de emisiones cinematográficas ETB-1 y ETB-2. 2001-05



Fuente: EGEDA

La nacionalidad de las películas emitidas por ETB-1 se reparte principalmente entre estadounidenses (59,61%) y europeas (22,27%). El total de emisiones durante el quinquenio se eleva a 1.082 y su distribución por nacionalidades se muestra en el gráfico 2.7.:

Gráfico 2.7. Emisiones por nacionalidades. ETB-1. 2001-05



Fuente: EGEDA

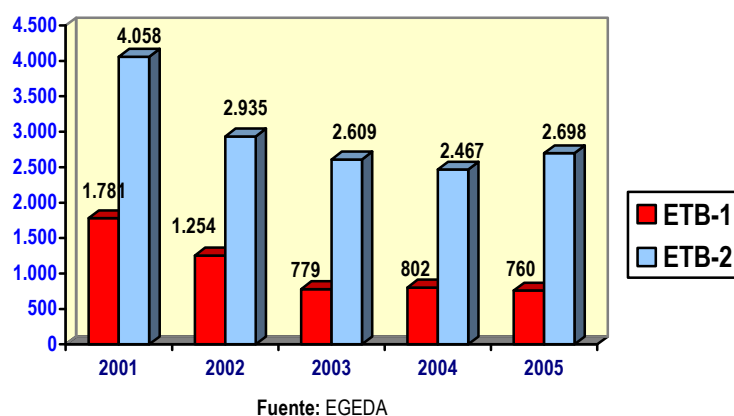
En consonancia con el valor que la audiencia infantil tiene para los responsables de la televisión pública vasca, en los años 2004 y 2005 destaca la predominancia del cine de animación, “debido a la utilización de este género como forma de difusión del euskera entre el público infantil” (EGEDA, 2005: 122). Durante los años 2003, 2004 y 2005 el número de emisiones en ETB-1 ha ido creciendo progresivamente: 41 en 2003, 78 en 2004 y 125 en 2005. ETB-2 por su parte no emitió ninguna película de dibujos animados en 2003; en 2004 una y en 2005 también una.

– Series de ficción

Las series de ficción constituyen la base de la programación de la mayor parte de las televisiones. Suelen ser, además, el género audiovisual que más audiencia genera, razón por la que las televisiones invierten mucho dinero, bien en la compra de productos ajenos, o bien en la realización de producciones propias.

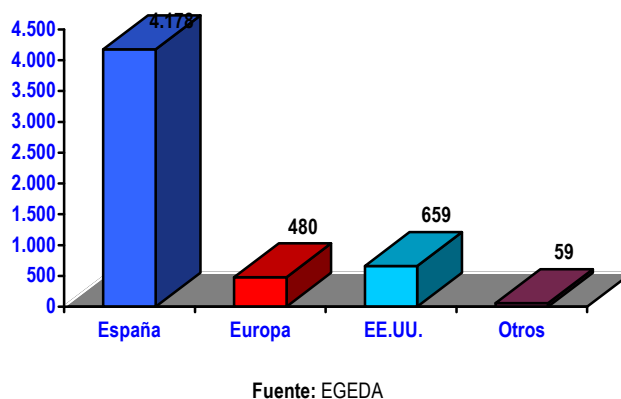
Tampoco en este aspecto ETB-1 emula al resto de televisiones generalistas y mucho menos a ETB-2, cadena que hace posible que los habitantes del País Vasco sean “los que tienen la oferta más amplia de programación en cuanto a series de ficción” (EGEDA, 2006: 229). El gráfico 2.8. pone de relieve no sólo la diferencia en cuanto al número de emisiones sino también la ligera reducción del volumen de emisiones de series de ficción en ETB-1 en el quinquenio 2001-05 y el fuerte descenso en el número de emisiones en ETB-2 en el año 2002 con respecto al año anterior:

Gráfico 2.8. Número de emisiones. ETB-1 Y ETB-2. 2001-05



En el caso de ETB-1 prácticamente la totalidad de las series de ficción emitidas son producciones autóctonas en euskera, mientras que en ETB-2 la mayoría de las emisiones son de nacionalidad estadounidense³⁹. El gráfico 2.9. muestra el origen de las series de ficción:

Gráfico 2.9. Emisiones de series de ficción por nacionalidades. ETB-1. 2001-05



³⁹ De las 14.767 emisiones que realizó ETB-2 en el quinquenio, 12.320, esto es, el 83,43%, fueron de nacionalidad estadounidense.

— Animación

La programación de la animación se difunde exclusivamente a través del primer canal en euskera. ETB-2 no incluye este tipo de programas en su parrilla. Siendo esto así, para cualquier telespectador de ETB-1 es un dato obvio y así lo demuestran los diferentes estudios que sobre la programación del primer canal en euskera se han venido publicando en los últimos años (Arana *et al*, 1999b y 2004; Barambones, 2005a y 2005b; Zabaleta y Zalakain, 2004) que uno de los criterios que han seguido desde sus inicios los programadores de ETB-1 ha sido el de privilegiar las audiencias infantiles:

Pero hay que destacar este dato: al contrario que el resto de miembros de la FORTA, ETB1 apuesta por concentrar la animación en su primer canal y en vasco. La estrategia se centra pues en el canal principal para conseguir el seguimiento del público infantil y juvenil de esta cadena (EGEDA, 2004: 387).

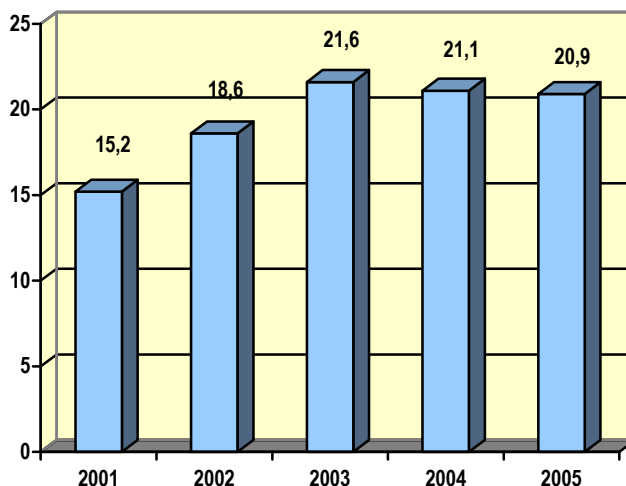
Esta estrategia se materializa ofreciendo a este tipo de público una programación diaria de tres e incluso cuatro horas:

ETB1 intenta integrar en la lengua vasca a los niños y jóvenes, por lo que su volumen de programación de ese género es de tres a cuatro horas diarias y alcanza un *share* del 34,8% entre la población infantil (hasta 12 años) en el horario de máxima audiencia (Garitanoindia, 2004: 205).

Uno de los compromisos adquiridos por EITB (2006) en relación con el contenido de la programación es contribuir en su calidad de ente público a la promoción y normalización del euskera. Esta

contribución se refleja en una fuerte presencia de la programación infantil⁴⁰ en la parrilla de programación del primer canal vasco:

Gráfico 2.10. Programación infantil en la parrilla (%).

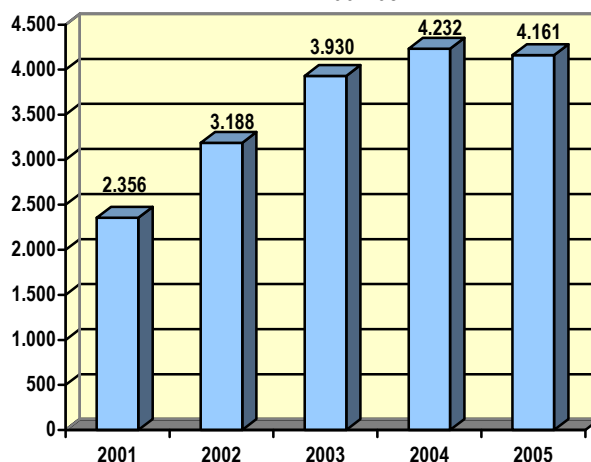


Fuente: Balance del Contrato-Programa 2002-2005.

Por otra parte, si se analiza la evolución de la programación dedicada al género de la animación en ETB-1, se aprecia un incremento progresivo tanto en el número total de emisiones como en el de minutos (51.220 minutos en 2001 y 87.968 en 2005, esto es, 36.748 minutos más). Aunque es cierto que el año 2005 registra un descenso de 71 emisiones con respecto al año 2004, no es menos cierto que este descenso no se refleja en el número de minutos emitidos, ya que en 2005 se emitieron 87.968 minutos frente a los 86.867 de 2004. El gráfico 2.11. da cuenta de la evolución de los programas de animación durante este quinquenio:

⁴⁰En este caso, dentro de la programación infantil se incluyen no solamente programación adquirida sino también espacios contenedores del tipo de *Betizu*, donde se emiten concursos, actuaciones musicales o programas de payasos.

Gráfico 2.11. Número total de emisiones de animación.
ETB-1. 2001-05



Fuente: EGEDA

Por lo que respecta a las nacionalidades, las series de animación japonesas ocupan la primera posición del *ranking* de nacionalidades con un 34,43% del total, seguidas por las obras europeas y estadounidenses con un 23,19% y un 22,72% respectivamente. Las series españolas consiguieron un valor del 10,31% respecto del total de emisiones.

Habiendo ofrecido en este primer apartado una panorámica del contexto sociolingüístico en el que se inscribe la traducción audiovisual al euskera, con especial atención a los orígenes y desarrollo de la televisión pública vasca y a su papel como impulsora de la normalización lingüística, y dibujado los principales ejes de la programación ajena por su incidencia en el mercado de la traducción

audiovisual, en el apartado 2.3. esbozamos la historia del doblaje en euskera y mostramos sus características principales.

2.3. DOBLAJE Y SUBTITULACIÓN EN ETB

2.3.1. Visión histórica

La historia de la traducción-ajuste y doblaje al euskera va unida al nacimiento y posterior desarrollo de la televisión pública vasca ETB. La televisión vasca es el motor de arranque que va a propiciar que toda una infraestructura inexistente hasta la fecha se ponga en marcha. Traductores, ajustadores, dobladores, y empresas de doblaje que antes no existían van a surgir de la mano de ETB.

Los responsables de poner en marcha ETB diseñaron el contenido de la programación en base a tres ejes principales, a saber: producciones ajenas dobladas al euskera, producciones propias e informativos. Ahora bien, el País Vasco carecía de una infraestructura audiovisual y de una industria cinematográfica propia. Tampoco existía un centro de producción. Estos tres factores hacían inviable a corto plazo la producción de programas propios, por lo que, si se quería empezar a emitir lo antes posible, la opción más rápida, viable y económica era la de basar gran parte de la programación en productos importados.

El porqué de la necesidad de emitir filmes o series extranjeras desde el inicio mismo, lo encontramos en estas declaraciones de

Ramón Labayen, a la sazón consejero de Cultura del Gobierno Vasco (las cursivas son nuestras):

Surge [la escuela de Radio Televisión] por una razón muy sencilla: evidentemente, para hacer una televisión en euskera, las dificultades eran inmensas, *porque los gustos del público estaban ya adaptados a un mercado, un mercado que ofrecía muchas series y películas y, por tanto, el material doblado tenía que ser una parte importante en la programación de la televisión que queríamos hacer. Además era mucho más fácil empezar así.* Pero necesitábamos dobladores (citado en Díez Urrestarazu, 2004: 23).

Efectivamente, se carecía de profesionales que tuvieran experiencia en este campo de la traducción y en el doblaje de productos audiovisuales. Por lo tanto, la primera tarea que debía acometerse para que el proyecto de creación de una televisión en euskera viese la luz era la formación de los futuros profesionales tanto en el campo de la traducción audiovisual como en los de la dramatización y locución, sin olvidar aspectos relacionados con la preparación técnica de periodistas, cámaras y operadores.

En otoño de 1980 la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco decide crear la *Irrati Telebista Eskola* o Escuela de Radio y Televisión y encarga a Iñaki Beobide, subdirector de Producción de ETB, su puesta en marcha. Beobide organizó la escuela de acuerdo con las necesidades de los profesionales del medio y para ello encomendó la formación a expertos de diferentes campos en euskera y a profesores y profesionales de estudios de doblaje de Madrid y Barcelona con mayor experiencia:

Los futuros locutores de radio y televisión, presentadores y dobladores fueron instruidos durante año y medio por un amplio equipo que Iñaki

Beobide había reunido. Xabier Mendiguren, director de la escuela de traductores de Martutene, se encargó de la instrucción lingüística. Xabier Elorriaga, actor y profesor universitario, dio clases de expresión corporal y dramatización. Xabier Lete, Iñaki Zubizarreta y otros profesionales de Radio Loyola y Radio Popular de San Sebastián, únicas emisoras en euskara de la época, se ocuparon de la formación en locución y dicción. Para la preparación y el adiestramiento en las técnicas del doblaje, se contó con dobladores madrileños y barceloneses de prestigio, como Felipe Peña⁴¹ (Larrinaga, 2000a).

Los alumnos de esta escuela, entre los que se encontraban algunos de los alumnos que se estaban formando como traductores en la escuela de traductores de Martutene, eran elegidos después de superar un proceso de selección previo. Una vez superado este proceso, asistían a clases por las tardes en los locales situados en la calle Prim de San Sebastián. Las clases se organizaban conforme a tres apartados diferentes: por un lado, había clases de locución y redacción destinadas principalmente a los futuros redactores y presentadores; por otro, clases de dramatización, destinadas a la formación de dobladores; y, por último, clases de traducción y ajuste de textos audiovisuales, en las que se formaban a los futuros traductores y ajustadores.

De acuerdo con los datos que recoge Ibáñez Serna en su tesis doctoral, la escuela de doblaje de San Sebastián fue la primera inversión del Gobierno Vasco en televisión y “formó unos 70 aprendices en todas las facetas del trabajo: traductores, ajustadores de textos y artistas dobladores” (1993: 131). Únicamente hubo tres promociones de esta escuela de Radio y Televisión y la primera promoción salió a finales de enero de 1981 (Larrinaga, 2007b: 85).

⁴¹ Actor de doblaje ya fallecido. Era la voz habitual de actores como John Wayne, Anthony Quinn, Laurence Olivier y Burt Lancaster.

En el curso 1981-82 surgiría dentro de la propia escuela el Centro de Doblaje de Películas o FIBIZE (*Filmen Bikoizketarako Zentroa*), cuyo responsable fue Xabier Mendiguren, traductor de reconocido prestigio y director a la sazón de la Escuela de Traductores de Martutene. Este servicio llevó a cabo las primeras traducciones y ajustes de guiones y el doblaje de las primeras series y películas que emitió ETB:

En el sótano del inmueble donde tenía la sede la *Irrati-Telebista Eskola* se acondicionaron unos eventuales estudios de doblaje que, meses más tarde, serían las salas donde se doblasen las primeras películas que los vascos escucharon en su idioma (Díez Urrestarazu, 2004: 25).

Según nos ha manifestado Xabier Mendiguren, la serie norteamericana “Vacaciones en el mar” (*The Love Boat*, 1977), que había sido emitida por TVE con bastante éxito, fue una de las primeras series que se dobló al euskera. En cualquier caso, los primeros doblajes de calidad, entre los que se encontraba el doblaje de los dibujos animados *Ehizakatuak* (*The Houndcats*, EE.UU. ,1972), se llevaron a cabo en Madrid, ya que disponían de mejores instalaciones y sirvieron como experiencia y preparación para los técnicos que trabajaban en el centro de doblaje (Larrinaga, 2007b: 86). Por otra parte, los subtítulos de estos primeros programas se hicieron en la empresa Atanor de Madrid utilizando el generador de subtítulos *Chyron* (*ibíd.*).

Una vez formados los primeros traductores, ajustadores y dobladores se está en disposición de empezar a doblar las primeras series, películas y dibujos animados al euskera. Con esta pequeña infraestructura se van a poder doblar productos audiovisuales para dar

cobertura en un primer momento a dos horas de programación diaria doblada al euskera, además de reportajes e informativos propios. Según un informe interno de la consejería de Cultura, “a partir de noviembre [de 1981] comenzarán a realizar los *stocks* de reserva necesarios para la programación de la televisión vasca” (Ibáñez Serna, 1993: 70).

Imagen 2.3. Primera película que se emitió doblada al euskera⁴²



En este orden de cosas, según Ibáñez Serna, en mayo de 1982 la televisión vasca disponía ya de 174 horas de programación de las 300 que eran necesarias para empezar a emitir:

⁴² “El Evangelio según San Mateo” fue el primer filme que se dobló al euskera. Fue emitido el día 31 de marzo de 1983.

Para comenzar a emitir la televisión vasca necesita tener en reserva unas 300 horas de material doblado al euskera. A finales de mayo de 1982 se han adquirido 174 horas de programación, de las cuales 47 son de origen americano y el resto europeo (*ibíd.*: 133).

En un primer momento fue la consejería de Cultura del Gobierno Vasco la encargada de adquirir en el mercado internacional el material audiovisual necesario para poner en marcha ETB. Estas primeras adquisiciones tuvieron que sortear numerosas dificultades debido a que el mercado audiovisual estaba controlado por TVE. Según señala J. J. Azurza, director en aquella época del departamento de Medios de Comunicación Social del Gobierno Vasco, los vendedores temían que si vendían productos a ETB, las cadenas estatales dejarían de comprarles (citado en Ibáñez Serna, 1993: 134).

Los principales problemas venían de distribuidoras inglesas y estadounidenses, principales abastecedoras del mercado estatal español. Por ese motivo, los responsables de la Subdirección de Programas de ETB tuvieron que recurrir en un primer momento a los mercados del centro y este de Europa, donde no había tanta reticencia a la hora de vender programas a una televisión nueva y los precios de venta eran mucho más baratos. Ramón Labayen lo expresa de la siguiente manera:

Desde el principio tuvimos dificultades para comprar películas. No se nos vendía nada. Intentamos adquirir películas inglesas. Supongo que TVE presionaba sin duda en este sentido. Alguien logró comprar por fin en Milán unos dibujos animados búlgaros. Pienso que la gente de aquella época se acordará. No eran especialmente buenos, pero tenían la virtud de que nos los vendieron (citado en Díez Urrestarazu, 2004: 27).

Estas reticencias del mercado internacional a vender productos audiovisuales a ETB, así como factores económicos explican el hecho de que más de la mitad de las 500 horas de programación ajena que ETB compró en 1982 provinieran de países como Bulgaria, Hungría, Checoslovaquia, Rumania y Yugoslavia. Posteriormente, gracias al acuerdo logrado con la televisión de Cataluña TV3, se consiguió adquirir series como *Dallas* y contratos con productoras como la BBC o Thames.

Podemos, por tanto, esbozar el proceso de traducción, ajuste y doblaje de aquella época previa al nacimiento de ETB de la siguiente manera: ETB compraba el material audiovisual en el mercado internacional, lo mandaba al Centro de Doblaje de Películas, que lo distribuía entre los traductores de la escuela de Radio y Televisión; una vez traducido el guión original, redactado normalmente en una lengua intermedia como el inglés, se dejaba en manos de las personas encargadas de realizar el ajuste. Una vez ajustado, el guión era llevado al estudio de doblaje, ubicado en un principio en la propia sede de FIBIZE, donde se realizaba el trabajo de dramatización.

El Centro de Doblajes de Películas FIBIZE era un organismo de carácter institucional que sirvió como transición a la aparición de estudios de doblaje privados como Eresoinka o Galdakao Estudios. En sus inicios, tanto la escuela de doblaje de San Sebastián como los alumnos estuvieron vinculados al Gobierno Vasco, pero la intención del Gobierno Vasco era que la actividad del doblaje pasara cuanto antes a manos de empresas privadas. Fruto de tal deseo, el 2 de julio de 1982 nace la sociedad Eresoinka, con sede en la calle Easo de San Sebastián.

Tanto la escuela como el servicio de doblaje dejarían de existir antes del nacimiento de la televisión pública vasca

La sociedad Eresoinka nació con un capital social de 300.000 ptas. y entre los socios fundadores se encontraban Iñaki Anasagasti, su hermano Joseba Anasagasti, Gorka Joseba Aguirre, Juan Antonio Arcelay e Iñaki Goiri Barrón.

En sus inicios la sociedad Eresoinka solamente se ocupaba del doblaje, mientras que FIBIZE realizaba la traducción de los guiones bajo la supervisión de Xabier Mendiguren, “quien contaba con la confianza de ETB para tutelar el proceso de adaptación del euskera a los medios audiovisuales y elaborar las pautas del modelo de lengua para radio y televisión” (Larrinaga, 2000a). Sin embargo, al poco tiempo de la creación de la sociedad Eresoinka, todo el material de doblaje que estaba en poder de FIBIZE pasó directamente a esta nueva empresa.

Hay que recordar que en el año 1982 ETB todavía no había nacido por lo que todo ese material ya traducido, ajustado y doblado se iba preparando con el fin de tener en reserva la suficiente producción audiovisual que fuera capaz de garantizar las emisiones de ETB cuando ésta iniciara su programación. Una vez creada una reserva de programas, las necesidades de doblaje se irían adecuando a la estructura de la programación.

En esta primera etapa las labores de traducción y ajuste eran asumidas por diferentes personas. En primer lugar, un traductor se

encargaba de trasladar el texto de la lengua fuente al euskera preocupándose únicamente por lograr la mayor exactitud posible a la hora de transferir el contenido sin tener en consideración las restricciones formales operativas en la traducción audiovisual como la sincronía e isocronía. El texto una vez traducido pasaba a manos de un ajustador, que era la persona que se encargaba de respetar la sincronización y de que la lengua empleada en los textos audiovisuales fuera oral y comunicativa con el fin de conseguir la credibilidad (Zabalbeascoa, 2008) o verosimilitud del texto doblado (Izard, 2003).

Esta práctica no duró mucho, ya que poco a poco las labores de traducción y ajuste que antes eran realizadas por dos personas diferentes pasaron a ser desarrolladas por la misma persona. Efectivamente, muchas veces el trabajo realizado por el traductor resultaba infructuoso, ya que a menudo no se trabajaba con guiones de posproducción, por lo que el texto que figuraba en el guión no coincidía con los parlamentos de los actores y esto obligaba al ajustador a cambiar mucho la versión traducida; y otras veces el ajustador tenía que modificar sustancialmente el texto traducido debido a las restricciones del medio. Por estas razones, al hacer recaer estas dos funciones en la misma persona no solamente se conseguía abaratar el producto, sino que el traductor-ajustador podía controlar mejor el producto final, lo que a la postre se traducía en una mejora de la calidad.

Así fue como la figura del traductor-ajustador fue ganando terreno hasta que consiguió consolidarse por completo en los estudios de doblaje del País Vasco. En la actualidad, y a diferencia de lo que

ocurre en otras comunidades autónomas como Valencia o Galicia, en los estudios de doblaje del País Vasco la traducción y ajuste de un texto audiovisual recae en la misma persona.

Por lo que respecta a la lengua desde la que se traducía al euskera, anteriormente hemos señalado que la mayoría de los productos audiovisuales de aquella primera época provenía de países del Este como Hungría, Bulgaria o la antigua Checoslovaquia. Sin embargo, tal como nos ha confirmado Xabier Mendiguren, los guiones con los que trabajaban estaban en inglés por lo que se traducía al euskera basándose en la versión intermedia inglesa, que era la versión internacional en que se comercializaban dichos productos. Estamos, por tanto, ante lo que Rabadán y Merino denominan “traducciones mediadas” o “mediatizadas o de segunda mano” (2004: 25-26), es decir, textos meta que se derivan de textos que son a su vez traducciones directas del original. En el caso de productos de origen alemán, sin embargo, se solían traducir directamente del alemán.

Transcurrido un año desde la creación de la escuela de doblaje de San Sebastián y con una única empresa que se dedique al mercado audiovisual en euskera, en la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco son conscientes de que un único estudio de doblaje no va a ser capaz de dar respuesta a toda la demanda de producción ajena que va a necesitar ETB, en especial filmes y series extranjeras.

Como consecuencia del aumento de las necesidades de doblaje de productos importados, en mayo de 1982 se crea otra nueva empresa audiovisual con sede en Galdácano (Vizcaya): Galdakao Estudios. Este

nuevo centro de doblaje surgió del sello Xoxoa, empresa que se dedicaba al mundo de las grabaciones discográficas y que a partir de esa fecha también se va a encargar de la gestión del doblaje de productos audiovisuales. El trabajo de dramatización o doblaje de voces se realizaba en los estudios de la productora discográfica Xoxoa, mientras que la traducción era llevada a cabo por traductores autónomos.

Una vez constituida la segunda empresa dedicada a la traducción y el doblaje y con el fin de crear un equipo amplio de profesionales, también se impartieron cursillos de doblaje en Bilbao. Estos cursillos fueron organizados por la consejería de Cultura con la ayuda de la Diputación de Vizcaya. También fue Iñaki Beobide el encargado de organizar dichos cursos. Xabier Mendiguren, primero, y Jose Ramón Zubimendi, después, fueron los responsables de la formación lingüística. Según Larrinaga (2007: 87), para hacer las prácticas se utilizaron los mismos materiales de la escuela de San Sebastián; en cuanto al doblaje, se contrató al doblador catalán Xavier Angelat.

Así las cosas, hacia finales de 1982 “las 22 personas que concluyen el curso de Bilbao, junto a las 35 procedentes del cursillo de San Sebastián se integran en un grupo de 50 personas, que vienen a satisfacer sólo un 50% de las necesidades de doblaje para la RTV [Radio Televisión Vasca]” (Ibáñez Serna, 1993: 146). Estas personas empezaron posteriormente a trabajar en los estudios de doblaje de San Sebastián (Eresoinka) y Galdácano (Xoxoa). De esta forma, en marzo de 1983 ETB cuenta con un equipo de unas 100 personas preparadas

para traducir y doblar al euskera las producciones internacionales sobre las que se pretende basar la oferta de entretenimiento de la programación para los años 1983 y 1984.

En 1986 la empresa Galdakao Estudios cambia su nombre y da paso a K2000 S.A. La nueva empresa, además de seguir con su actividad en el mundo de doblaje iniciada en 1982, decide iniciar una nueva etapa y crea la infraestructura necesaria con el fin de poder acometer la producción de programas para televisión, publicidad y video industrial. El nuevo centro de producción se ubicó en Galdácano (Vizcaya), y fue el único centro que dispuso de los medios necesarios para abarcar la producción audiovisual hasta que ETB inauguró en 1987 el centro de producción de Miramón.

Debido al cambio de rumbo que iba a tomar la empresa, en el año 1985 se produce una escisión dentro de K2000 y algunos de sus trabajadores deciden crear por su cuenta otra empresa de doblaje: Edertrack.

En el año 1986 la sociedad Eresoinka empezó a traspasar parte de su actividad a otra empresa del mismo grupo empresarial. De esta forma nace Irusoin, con un capital social inicial de seis millones de pesetas.

Recientemente, a finales de 2004, las empresas Edertrack e Irusoin se han fusionado para formar una nueva sociedad denominada *Mixer Producciones Audiovisuales S.L.*

En la actualidad, únicamente alrededor de 25 personas se dedican a las labores de traducción y ajuste de textos audiovisuales al euskera, dato significativo del declive que ha sufrido esta profesión en el País Vasco.

2.3.2. Doblaje y subtitulación

El doblaje y la subtitulación son las dos modalidades de traducción audiovisual más empleadas en el trasvase lingüístico de una lengua a otra. No es nuestra intención entrar en un debate sobre las ventajas y desventajas de cada una de ellas. Suscribimos la opinión de Díaz Cintas cuando afirma que “la situación ideal no es aquella en la que se dobla «o» se subtítulo” sino “aquella en la que se dobla «y» se subtítulo, en la que el espectador tiene acceso a ambas versiones y depende de él en última instancia la elección” (2003: 68).

En este sentido creemos que frente a la disyuntiva de doblaje o subtitulación, ambas modalidades deben complementarse. Además, desde el punto de vista profesional, “esta diversificación de modalidades fomenta la actividad traductora y genera más trabajo en este campo” (*ibid.*:57). Por tanto, en este apartado nos limitaremos a describir el tratamiento que ETB ha dado tanto al doblaje como a la subtitulación y a conocer las razones que subyacen detrás de la elección de cada modalidad. Para ello, vamos a tener en cuenta las diferentes prácticas que ha empleado ETB a lo largo de su historia: subtitulación en castellano, subtitulación en francés, subtitulación en euskera y doblaje. Igualmente, en el caso de los subtítulos en euskera

hemos estimado pertinente hacer una referencia a su empleo en el cine.

Subtitulación en castellano

En sus inicios ETB-1 optó por utilizar los subtítulos en castellano junto con la versión doblada al euskera, de forma que el espectador tenía acceso a la vez a dos versiones diferentes de un mismo producto audiovisual. En este punto conviene señalar que para llevar a cabo la subtitulación en castellano el subtitulador tomaba como referencia la versión doblada al euskera y no la versión original.

Esta forma de emisión de las producciones ajenas resulta bastante singular⁴³, ya que el espectador asiste a dos versiones meta de un mismo producto original sin que en ningún caso tenga acceso a la banda original, práctica inusual en el resto de televisiones estatales o autonómicas. Teniendo en cuenta que la mayor parte de la población desconocía el euskera, gracias a los subtítulos en castellano se permitía el acceso a ETB a una parte importante de la población del País Vasco. Del mismo modo, tampoco podemos olvidar que para muchos euskaldunes resultaba difícil entender el euskera utilizado en los doblajes, tan diferente del que ellos empleaban. Según Larrinaga (2007b: 89), de acuerdo con un estudio encargado por ETB en 1991, el 47% de los espectadores que veía cine en ETB tenía que leer los subtítulos en castellano para poder seguir los diálogos en euskera. En cuanto a los euskaldunes, “el 22 por ciento decía que los subtítulos

⁴³ Algo parecido ocurre en la actualidad con los subtítulos bilingües utilizados en países como Israel o Bélgica, donde los subtítulos combinan dos idiomas diferentes: en Israel el hebreo y el inglés; en Bélgica el francés y el flamenco. El espectador, por tanto, tiene acceso a tres versiones diferentes de un mismo producto audiovisual.

suponían una ayuda objetiva para entender las películas, un 28 por ciento consideraba que dificultaban el seguimiento de la película y al resto no le reportaban nada” (Larrinaga, 2000b).

Pero además de razones sociolingüísticas (vide 2.1.3.), también existían motivos de índole educativo, tal como manifiesta el entonces consejero de Cultura del Gobierno Vasco Ramón Labaien: “Asimismo se plantea la posibilidad de los subtítulos en algunos programas con lo que se daría un gran espaldarazo al aprendizaje del euskera por medio audiovisual” (citado en Torrealday, 1985: 50).

Larrinaga (2000b) nos ofrece una relación pormenorizada de los principales motivos que impulsaron a los responsables de ETB a insertar subtítulos en castellano en series y películas dobladas al euskera:

- 1.- La población monolingüe castellanohablante dejaría de ver ETB-1 (salvo las emisiones deportivas), con lo que se perdería una parte de la audiencia.
- 2.- Los vascófonos que conviviesen con personas monolingües castellanohablantes o cuasieuskaldunes tendrían dificultades para optar por ETB-1.
- 3.- El vascófono con dificultades de comprensión perdería la ayuda de los subtítulos para seguir determinadas películas o secuencias concretas. Y es que la impresión de que el euskara de los doblajes no es fácil de entender estaba muy generalizada; incluso hoy en día es un tópico muy extendido casi en cualquier sector social.
- 4.- Los subtítulos suponían un potente instrumento de apoyo para los estudiantes de euskara y la gente en proceso de euskaldunización.

Esta opción siempre fue fuertemente criticada por amplios sectores de la sociedad vascohablante, que abogaban por una televisión íntegramente en euskera. Por otra parte, no debe olvidarse el hecho de que los vascohablantes también saben castellano, por lo

que los subtítulos en castellano más que ayudarles a seguir los programas lo único que consiguen es distraerles y llevarles a hacer comparaciones entre lo que escuchan y leen.

En esta primera etapa los subtítulos en castellano se empleaban también en la programación infantil y juvenil. Si bien es cierto que “from an educational point of view subtitling might prove better than dubbing not only because it promotes reading abilities but also because it accommodates fewer idiomatic expressions and anglicisms” (Karamitroglou, 2000: 253), no es menos cierto que los niños ven la televisión como medio de entretenimiento y que el doblaje permite acceder sin gran esfuerzo a todos aquellos que todavía no han adquirido la destreza necesaria para poder leer a una velocidad normal y de forma continuada. Consiguientemente, parece lógico favorecer el doblaje porque “it involves less cognitive effort” (*ibíd.*).

De todas formas, en su estudio sobre las normas de traducción audiovisual en Grecia, Karamitroglou llama la atención sobre el hecho de que, a pesar de ser Grecia un país subtitulador, el 100% de las películas de dibujos animados emitidas por la televisión y el 75% de las series de TV para niños con personajes no animados se subtitulan “because of the influence of the relevant adult film types” (*ibíd.*: 252). Por otra parte, la mayoría de las series de dibujos animados son dobladas (alrededor del 70%). Curiosamente, las producciones de dibujos animados clásicos de Disney o Warner Bros se emiten subtituladas “since their high status in the Greek community” (*ibíd.*)

También Díaz Cintas (2003) abunda en las razones por las que no se suelen incorporar subtítulos en los programas infantiles:

En ciertos casos, la aplicación del subtítulo es imposible, como ocurre con programas destinados a niños muy pequeños. Bien porque aún no saben leer, bien porque la fluidez de su lectura es todavía demasiado lenta para seguir los subtítulos, el caso es que incluso en aquellos países donde la mayoría de programas se subtítula, los que van destinados a una audiencia infantil se doblan (Díaz Cintas, 2003: 62).

En cualquier caso, la práctica de subtítular en castellano los programas infantiles y juveniles dejó de utilizarse a partir del año 1991, entre otras razones porque gracias a la enseñanza la población infantil sabía euskera en mayor o menor medida.

Por lo que respecta al resto de la programación, los subtítulos en castellano dejaron de utilizarse en el año 1993 (Etxebarria, 1994: 195). La existencia de otro canal público vasco que emitía íntegramente en castellano desde mayo de 1986 significaba que las necesidades en cuanto a oferta televisiva de la población castellanohablante del País Vasco estaban cubiertas por parte de ETB, por lo que no tenía demasiado sentido seguir con la subtitulación en castellano.

Subtitulación en francés

La inserción de subtítulos en francés es una práctica completamente marginal dentro de ETB. Los subtítulos en francés se emplearon en el programa *Iparraldea* dirigido a la audiencia del País Vasco Francés. Se trataba de una producción de 40 capítulos patrocinada por el Gobierno Vasco, el Consejo Regional de Aquitania y

el Consejo General de los Pirineos Atlánticos. ETB emitió entre febrero y julio de 1998 y 1999 20 capítulos de este programa cada año.

Subtitulación en euskera

La emisión de películas en versión original con subtítulos en euskera también se puede considerar un hecho completamente ocasional dentro de la oferta de programación de ETB-1. Según los datos que aporta Larrinaga (2007: 98), los subtítulos se emplearon de forma sistemática por primera vez con las películas cómicas de Buster Keaton. Fueron 30 películas que se emitieron a lo largo de tres temporadas desde 1983 hasta 1986. Posteriormente también se subtitularon los 48 capítulos de la serie titulada *Lobster Comedies* emitidos desde 1988 hasta 1991.

ETB-1 hizo un intento por ofrecer versiones originales subtituladas en euskera desde noviembre de 2000 hasta julio de 2001 y durante la noche de los sábados emitió un ciclo titulado *Klasikoak jatorriz* (“Clásicos en versión original”), donde se proyectaron más de 30 títulos clásicos del cine como *Casablanca*, *El doctor Zhivago* o *El último tango en París*. En cualquier caso, esta apuesta por el cine en versión original no ha tenido hasta la fecha ninguna continuidad.

Además de en ETB-1, también se utilizan los subtítulos en euskera, aunque sea de forma esporádica, en el cine que se exhibe en las salas comerciales del País Vasco. El espectador que quiera ver cine en versión original con subtítulos en euskera debe acudir a festivales de cine como el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la semana de Cine de Terror que se celebra en la misma ciudad o la

Semana de Cine Vasco de Vitoria. Otra opción es acudir a ciclos de cine en versión original organizados puntualmente por instituciones públicas o particulares, como los ciclos de cine que organiza en Vitoria la asociación Cine Orhum del Vicerrectorado del Campus de Alava de la Universidad del País Vasco, donde se suelen exhibir, además de cintas dobladas al euskera, títulos en versión original con subtítulos en euskera. En el último festival de San Sebastián del año 2007 se proyectaron 18 filmes con subtítulos en euskera. Esta presencia todos los años de películas subtítuladas en euskera ayuda a que esta modalidad de traducción audiovisual no desaparezca por completo. Por desgracia, la exhibición de estas películas empieza y acaba en el mismo festival, ya que la mayoría de ellas no logra que se distribuyan comercialmente.

Imagen 2.4. Anuncio de películas en VO con subtítulos en euskera en el 52 Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Año 2004.

52
DONOSTIA SAN SEBASTIAN
NAZIOARTEKO ZINEMALDIA
IRAILA 17-25 SEPTIEMBRE 2004
FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE

EUSKARAZKO AZPITITULU ELEKTRINIKODUN FILMAK

EGUNA	ORDUA	ARETOA	IZENBURUA	SAILA
17	16:30	PRINCIPE, 9	T.GIZONA	ANTHONY MANN
17	20:30	PRINCIPE, 7	SID ETA NANCY	INCORRECT@S
17	23:00	PRINCIPE, 7	HANNAH ETA BERE AHIZPAK	WOODY ALLEN EZAGUTU
18	16:00	PRINCIPE, 6	HERRIALDE URRUNA	ANTHONY MANN
18	20:30	PRINCIPE, 7	ZORIONA	INCORRECT@S
18	23:00	PRINCIPE, 7	UDA MIN GAU BATEKO SEXU KOMEDIA	WOODY ALLEN EZAGUTU
19	16:30	PRINCIPE, 9	LARAMIEKO GIZONA	ANTHONY MANN
19	22:30	ASTORIA, 4	HANNAH ETA BERE AHIZPAK	WOODY ALLEN EZAGUTU
20	19:30	ASTORIA, 4	BROADWAY DANVY ROSE	WOODY ALLEN EZAGUTU
20	22:30	ASTORIA, 4	VERA DRAKE	ZABALTEGI
21	20:00	ASTORIA, 4	SID ETA NANCY	INCORRECT@S
21	22:30	ASTORIA, 4	BROADWAY DANVY ROSE	WOODY ALLEN EZAGUTU
22	16:00	ASTORIA, 4	T.GIZONA	ANTHONY MANN
22	20:00	ASTORIA, 4	MOOKLADE	ZABALTEGI
23	20:30	PRINCIPE, 9	ROGER ETA NI	INCORRECT@S
23	22:30	ASTORIA, 4	LARAMIEKO GIZONA	ANTHONY MANN
24	16:30	PRINCIPE, 6	HERRIALDE URRUNA	ANTHONY MANN
24	19:30	ASTORIA, 4	ZORIONA	INCORRECT@S
24	22:30	ASTORIA, 4	UDA MIN GAU BATEKO SEXU KOMEDIA	WOODY ALLEN EZAGUTU
25	16:00	ASTORIA, 4	MOOKLADE	ZABALTEGI
25	21:00	ASTORIA, 4	ROGER ETA NI	INCORRECT@S
25	23:00	PRINCIPE, 9	VERA DRAKE	ZABALTEGI

EUSKARAZ BIKOIZTUTAKO BERTSIOA
Egunero goizeko 10etatik aurrera, 2.500 ikasle bertaratuko dira.
Beltsuomako emanaldi ikusgaitia, 400m²-ko pantaila errotatiaz.
SPY KIDS 2: AMETS GALDUEN UHARTEA

Larunbata 25, 16:00etan
Emanaldi bakarre Antzoki Zaharrean
AZTI IKASLEA

berria

Fuente: diario BERRIA

Pero ETB-1 no solamente utiliza subtítulos interlingüísticos, sino que también recurre a los subtítulos intralingüísticos en euskera, es decir, “los que no suponen un cambio de lengua” (Díaz Cintas, 2003: 358).

En la actualidad se utilizan subtítulos en euskera estándar en programas donde se utiliza algún dialecto cuya comprensión presenta dificultades para la mayoría de la audiencia. El caso más conocido es el de las pastorales o teatro popular representado en dialecto suletino, dialecto incomprensible para la gran mayoría de los euskaldunes. En este sentido el recurso a los subtítulos en euskera unificado puede ser “un instrumento valioso para dar cabida en la pantalla a las hablas más alejadas de lo que podríamos llamar vascuence común” (Larrinaga, 2000b).

Doblaje

Las razones por las que se optó por el doblaje frente a la subtitulación son seguramente varias y de naturaleza diferente. La primera de ella guarda relación con aspectos educativos y lingüísticos. Como señala Ávila, “con la llegada de la democracia el doblaje en catalán, valenciano, gallego y euskera [...] se convirtió en un elemento fundamental para conseguir la normalización lingüística” (1997: 23). Conscientes del papel que el doblaje podía desempeñar en la normalización y enseñanza del euskera, los responsables del Gobierno Vasco optaron claramente por el doblaje frente a la subtitulación. Parece obvio que para conseguir la normalización “es imprescindible controlar el «cómo se dice»” (*ibíd.*: 24).

La segunda razón tiene que ver con cuestiones relacionadas con el hábito y la costumbre. Siendo como es la práctica habitual en España exhibir películas dobladas tanto en cine como en televisión, todos los vascohablantes estaban acostumbrados a ver cine doblado en español, por lo que “generación tras generación, los espectadores y telespectadores han adquirido unos hábitos que les resultan más cómodos [...]” (Chaume, 2004: 53). Seguramente, emitir versiones originales con subtítulos en euskera habría tenido una respuesta mayoritariamente desfavorable ya que, como señala Danan, “people seem to prefer whatever method they were originally exposed to and have resultantly grown accustomed to” (1991: 607). Pero no hay que olvidar que “los hábitos se pueden alterar, al menos en un cierto grado y entre un determinado público” (Díaz Cintas, 2003: 55). Los hechos demuestran, no obstante, que los responsables de ETB han optado desde hace tiempo únicamente por el doblaje, a pesar de ser una práctica considerablemente más cara que la subtitulación.

■ La calidad del doblaje

La falta de tradición del doblaje en euskera y el hecho de que se contara “con unos medios técnicos y humanos francamente limitados” (Cepeda, 1988: 8), nos lleva a pensar que, lógicamente, en sus inicios el doblaje sería bastante mediocre. Decimos que el doblaje es malo o mediocre “cuando en alguna fase de este proceso no se alcancen los mínimos de calidad requeridos profesionalmente” (Ávila, 1997: 37). Entre los factores que afectan a la credibilidad de los diálogos traducidos, Ávila señala los siguientes:

Una deficiente sincronización y una pésima interpretación [...], una traducción que no se atenga al original o un mediocre ajuste que atente contra la normativa del lenguaje estándar y audiovisual [...]. Una excesiva reutilización de voces en distintos papeles de la misma película conduce a un empobrecimiento de su calidad, aunque abarate costes. Por supuesto, el inoportuno uso de los recursos técnicos puede igualmente hacer fracasar la idea de un buen doblaje 1997: 37 y 40).

Por otra parte no podemos obviar otro factor no menos importante: la dificultad de una lengua en proceso de normalización para adecuarse a las nuevas situaciones comunicativas que demandaban los productos extranjeros (las cursivas son nuestras):

Les programmes provenant d'ailleurs, tous doublés en langue basque, ont moins d'audience parmi les adultes. C'est le grand défi que nos traducteurs et doubleurs ont aujourd'hui à relever face au public de la télévision basque. Les films du marché international sont ceux qui présentent le plus de difficultés. Il y a quatre ans, on a décidé de supprimer tous les sous-titres espagnols dans nos films, doublés désormais dès leur premier jour de projection en basque. On a ainsi sacrifié l'audience au profit de la normalisation de la langue, devant recréer en basque, pour la première fois dans la longue histoire de notre langue, beaucoup de situations de fiction tout à fait nouvelles, étranges, étonnantes et bizarres pour nos téléspectateurs et leur parler. Il a fallu alors adapter la langue à cette nouvelle demande de la culture internationale, et en même temps adapter les récepteurs à écouter pour la première fois un Chinois, un Noir, un cow-boy, un militaire ou un policier parlant basque (Unzurrunzaga, 1995: 324-5).

Sin embargo, no faltan opiniones optimistas sobre el doblaje, como las declaraciones de Josu Zubiaur, viceconsejero de Medios de Comunicación Social y primer director de EITB, realizadas en su comparecencia ante la Comisión de Seguimiento y Control de los Medios de Comunicación públicos de la Comunidad Autónoma del País Vasco el día 2 de abril de 1982:

La valoración es esperanzadora. La gente es capaz de aprender estas técnicas en poco tiempo. Hemos apreciado que el idioma utilizado en los doblajes es perfectamente apto y que el producto obtenido es de una calidad inicial perfectamente digna.

En este mismo sentido se pronuncia Rosa Díez Urrestarazu, quien recoge la opinión excesivamente triunfalista del que fuera primer director de EITB:

Gracias a aquella infraestructura que creó el consejero Labayen, se pudo contar con material doblado cuando salimos al aire. Fue un trabajo muy profesional y que nos permitió emitir series perfectamente dobladas al euskera sin ningún tipo de complejo, porque se trataba de un trabajo hecho por profesionales, formados por profesionales (citado en Díez Urrestarazu, 2003: 23).

En el lado totalmente opuesto recogemos la opinión de Josu Cepeda, redactor de los servicios informativos de ETB, que denuncia la baja calidad del doblaje y arremete directamente contra el modelo de programación impulsado desde ETB:

Pero en el caso de ETB se da un problema aún más grave (...). Se trata de que su programación depende en gran medida de productos extranjeros -telefilms, seriales, shows, etc. - que son doblados al euskara. Esto produce una distorsión aún mayor en el idioma, ya sea por la pésima calidad interpretativa de unos actores de doblaje poco experimentados y nada preparados; por la traducción mecánica y excesivamente literal de los guiones originales, que nada tienen que ver con la psicología y la mentalidad del euskaldun; o por la transmisión de modelos culturales y relacionales que son violentamente ajenos a la realidad cultural, vivencial, en que el euskara halla su caldo de cultivo natural (Cepeda, 1987: 16).

Peio Aldazabal, en aquella época coordinador de doblaje de *Euskal Telebista*, en una entrevista publicada en el semanal *Tele-Deia* en 1987 definía el nivel de doblaje como “aceptable sóloamente”.

Admite que en el terreno de los dibujos animados el “listón está muy alto, pero en los dramáticos queda mucha cuesta arriba”. Además señala una serie de problemas existentes en el doblaje en euskera, como la escasez de voces agudas, pocos dobladores maduros y “tan sólo cuatro años de rodaje, frente a cincuenta años de tradición que sitúan el doblaje español a la cabeza mundial” (1987: 17).

En el año 1987 ETB recibió junto con la televisión de Galicia TVG una mención especial en la “Gran noche del doblaje” por “el esfuerzo que hacen las televisiones autonómicas porque los programas se doblen en su lengua” (Tele-Deia, 1987: 17).

Dos años antes, en 1985, la dirección de ETB, preocupada por la calidad del euskera empleado en la televisión, nombró a Lurdes Otegi asesora lingüística. Otegi presentó un informe en el que, en relación con el doblaje, señalaba dificultades derivadas de la falta de adecuación del modelo lingüístico utilizado y criticaba la falta de coordinación entre la televisión y los estudios de doblaje:

Itzulpenetan, egitura ez oso jatorrak, esamolde bortxatuak, eta jatorrizkoari lotuegiak; hiztegian, garbizalekeria; eta dramatizazioan, doinuera ezegokiak. Txostenak larritzat jotzen zuen, halaber, Euskal Telebistaren eta estudioen artean hizkuntza-koordinaziorik ez egotea (Larrinaga, 2007b: 88)⁴⁴.

No sería hasta 1987 cuando ETB contrató a los primeros técnicos o asesores lingüísticos para el doblaje. Según Larrinaga (2007: 88), su

⁴⁴“En las traducciones [se emplean] estructuras bastante impropias del euskera, expresiones forzadas y demasiado pegadas al original; en el léxico existe un purismo excesivo; y en la dramatización, pronunciaciones inadecuadas. El informe también consideraba grave la falta de coordinación lingüística entre la televisión vasca y los estudios de doblaje” (nuestra traducción).

labor consistía en revisar el producto ya doblado que enviaban los estudios de doblaje. En la práctica suponía que los estudios de doblaje seguían trabajando por su cuenta sin ningún tipo de coordinación con ETB. Esta forma de trabajo ocasionó momentos de mucha tensión entre ETB y los estudios de doblaje, especialmente con K2000, ya que los estudios de doblaje se veían obligados a corregir los fallos detectados por los asesores lingüísticos una vez que el producto se había doblado, lo que se traducía en un incremento en los gastos del doblaje, gastos que debían asumir los estudios de grabación.

Ante la falta de credibilidad del doblaje y las reivindicaciones de algunos sectores de la sociedad para que en los doblajes se utilizara un euskera más natural y menos artificial, esto es, más cercano a la lengua hablada y no tan próximo a las reglas del euskera estándar, de forma que el euskera utilizado en el doblaje fuera capaz de adecuarse a los diferentes registros empleados en las producciones cinematográficas, en 1991 y a instancias de Andoni Aránburu, director de Emisiones de ETB, se lleva a cabo un estudio sobre el doblaje por parte de la empresa de estudios sociológicos SIADECO. SIADECO reunió a 10 grupos de opinión integrados por un amplio y diverso abanico de vascohablantes de diferentes dialectos comprendidos entre las edades de 20-35 y 35-60 años, a los que se les presentaron diferentes fragmentos de la película *La extraña pareja* (*The Odd Couple*, 1968) y de la teleserie *La Bella y la Bestia* doblados utilizando tres modelos diferentes (Larrinaga, 2003: 46):

- a) Modelo estándar: basado en el euskera unificado.
- b) Con abreviaturas: este modelo se utilizó con la teleserie *La Bella y la Bestia*. Aunque estaba doblado en euskera estándar se utilizaron las abreviaturas más comunes en los dialectos vizcaíno y guipuzcoano, principalmente síncopas como *meiku* en lugar de *mediku*, “médico”, y amalgamas del estilo de *esango'izut* en lugar de *esango dizut*, “te lo diré”.
- c) Modelo coloquial: se utilizó en la película *La extraña pareja* y se basaba en una pronunciación cercana a la lengua oral de la calle, con un amplio uso de elipsis, amalgamas y síncopas. En concreto, esta película se dobló en el subdialecto guipuzcoano de la zona del Goierri.

Los resultados de este estudio pusieron de relieve que ninguno de los modelos utilizados satisfacía completamente a todos: por una parte, el modelo estándar carecía de naturalidad; por otra, el modelo coloquial no era fácil de entender y sólo les parecía natural a los hablantes de ese dialecto (Larrinaga, 2003: 47).

Ante las diferentes opiniones existentes, SIADECO propuso abandonar el modelo coloquial y seguir utilizando en los doblajes el modelo estándar pero con las siguientes recomendaciones (*ibíd.*):

- Uso de un léxico menos rebuscado
- Utilización de estructuras sintácticas más simples
- Mejora de la calidad de las traducciones y ajustes
- Prestar especial atención y cuidado a la dramatización

El departamento de Euskera de ETB se creó en 1993 y su primera directora fue Igone Etxebarria. Un año después, en 1994, el departamento de Producción Ajena de ETB asumió la responsabilidad de controlar el trabajo de los estudios de doblaje y para llevar a cabo dicha función estableció un control de calidad, cuyo protocolo de trabajo era el siguiente:

Bikoizte-etxe bakoitzari ebaluazio antzeko bat egiten zitzaion urtean bi edo hiru aldiz, zerbitzuan, kalitate teknikoan eta kalitate linguistiko-artistikoan zer mailalara heltzen zen eta ETBk zer eskatzen zion aztertuz. Ebaluazioaren emaitzak banaka azaltzen zitzaizkien estudio bakoitzaren arduradunei ETBren lurretako egoitzan, eta Kanpo-Produkzioko Sailak erreferentziatzat hartzen zituen hurrengo epealdiko lanak banatzeko orduan (Larrinaga, 2007b: 94)⁴⁵.

Preocupados por la cada vez peor fama del doblaje así como por la baja audiencia del primer canal de la televisión vasca (*ibíd.*: 95), ETB decidió impulsar una iniciativa llamada *Zine Oro*⁴⁶. Esta iniciativa consistió en la proyección de seis películas que habían sido dobladas al euskera atendiendo a unos parámetros de calidad tanto en la traducción como en la elección de las voces para el doblaje. Esta propuesta no se tradujo en un aumento del número de espectadores pero a raíz de esta iniciativa surgió una nueva forma de trabajo entre

⁴⁵ “A cada estudio de doblaje se le hacía una especie de evaluación dos o tres veces al año analizando lo que le exigía ETB y el nivel alcanzado en el servicio, en la calidad técnica y en la lingüística-artística. Los resultados de la evaluación se explicaban a los responsables de cada estudio de forma individual en la sede de ETB en Iurreta y el departamento de Producción Ajena los tomaba como referencia a la hora de distribuir el trabajo del siguiente período” (nuestra traducción).

⁴⁶ De acuerdo con los datos que aporta Larrinaga (2007b: 95), ETB emitió estas seis películas desde el 28 de mayo hasta el 2 de junio de 1996. Las seis películas emitidas fueron las siguientes: *Azken heroi handia* (*Last Action Hero*, 1993), *Xake hiltzaileari* (*Knight Moves*, 1991), *Ihesbiderik gabe* (*Perfect Strangers*, 1984), *Aingeru beltzaren hegaldia* (*Flight of Black Angel*, 1991), *Balen bidean* (*In the line of fire*, 1993) y *Gogoan izatekoa* (*Sleepless in Seattle*, 1993).

ETB y los estudios de doblaje: los guiones traducidos y ajustados se enviaban al departamento de Euskera de ETB antes de que el estudio empezara con el doblaje. Gracias a este nuevo patrón de trabajo se evitaba tener que volver a doblar el producto, ya que los defectos detectados se corregían antes de que el estudio acometiese la fase de grabación de voces, y la corrección de los fallos no suponía un aumento en el coste final.

El 5 de noviembre de 2002 la consejería de Cultura del Gobierno Vasco y el director general del Ente Público Radio Televisión Vasca suscribieron el Contrato-Programa del Ente Público para el período 2002-2005. Este Contrato-Programa fija los criterios de funcionamiento del Ente, propicia un marco estable de financiación y establece diferentes tipos de compromisos para las empresas, servicios y departamentos de EITB. Por lo que respecta al doblaje, el Ente Público se compromete a “asegurar la calidad de los doblajes de las producciones realizadas en otros idiomas” (EITB, 2006: 15). Para cumplir con este objetivo desde el año 2003 se realizan varios informes conjuntos con las empresas de doblaje en los que se analizan los siguientes aspectos:

Criterios generales en relación con el modelo lingüístico y la interpretación; cuidado y medición de la calidad artística; y método para mayor coordinación de los trabajos de traducción y locución del doblaje. Estos informes, aparte de su difusión en ETB, han tenido también difusión externa hacia los profesionales del sector.

Desde el año 2004, existe un grupo de mejora permanente en el que también participan personas de ETB en el que se revisa de manera continua el proceso de doblaje y se decide la introducción de mejoras en el mismo.

Se ha puesto, además, en marcha un procedimiento de mejora de forma conjunta con las empresas de doblaje que incluye: una definición del modelo lingüístico, un seguimiento continuo de la

calidad técnica y artística, y una hoja de seguimiento de los problemas detectados y las soluciones aportadas. Los primeros trabajos se centraron en el cine (*Zine Oro*) y en la programación infantil

Por último, desde marzo de 2005, se realiza una valoración de los trabajos de doblaje en la escala 0-5, incluyendo la evaluación del guión y del resultado de audio y por cada uno de los tipos de trabajo: cine, documentales, series infantiles, dibujos animados..., planteándose objetivos y ratios anuales de mejora de estas evaluaciones (EITB, 2006: 15-16).

■ El proceso de doblaje en euskera

El proceso del doblaje de un texto audiovisual es un aspecto que sigue siendo desconocido para la inmensa mayoría de las personas que se sientan delante de un televisor o de una pantalla de cine, ajenos por completo a todo el largo y complicado proceso por el que ha tenido que pasar el producto audiovisual que se disponen a ver. Por esta razón creemos que merece la pena, aunque sea de forma breve, esbozar cómo es en la actualidad el proceso de traducción, ajuste y doblaje de un texto audiovisual que se va a emitir en euskera.

En primer lugar es necesario adquirir los derechos de emisión del producto audiovisual que se va a emitir por el canal televisivo. Normalmente es la televisión pública vasca junto con las televisiones autonómicas agrupadas en la Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicas (FORTA) la encargada de adquirir los derechos de emisión de programas.

Existe una comisión integrada por representantes de cada una de las televisiones autonómicas. Entre sus competencias está decidir

qué programa se va a comprar y designar en cada caso a la televisión autonómica que debe negociar con el proveedor.

Una vez que se han formalizado los contratos de compra, los derechos de emisión se abonan entre todas las televisiones autonómicas de acuerdo con la población de cada autonomía.

Hay que señalar que la licencia de los derechos de emisión tiene un límite, es decir, la producción ajena adquirida sólo puede emitirse durante un cierto tiempo (normalmente entre dos y cinco años) y además no suelen admitir más de dos o tres pases, aunque hay casos en los que se permiten hasta cinco pases o no hay límites de pases como ha ocurrido con la serie *First Wave*, de veintidós capítulos, comprada en 1998 a la productora Pearson TV Int. Ltd. por 142.243 dólares, y cuya licencia expira el año 2007 (Tribunal Vasco de Cuentas Públicas, 2002: 24).

Cuando ETB junto con las televisiones autonómicas que integran la asociación FORTA ha adquirido los derechos de emisión, es la propia televisión vasca la que se encarga de distribuirlo entre las diferentes empresas de doblaje, las cuales lo distribuyen a su vez entre sus traductores.

Los servicios de doblaje (y también de subtitulación) son prestados por tres empresas audiovisuales: Edertrack, Irusoin y K2000. ETB negocia con estas tres empresas las tarifas de doblaje que se aplican. No hemos podido conseguir ninguna información sobre el

proceso de selección de estas empresas ni tampoco sobre los criterios de reparto que ETB sigue.

El estudio de doblaje entrega a un traductor autónomo que trabaja para esa empresa el guión original junto con una copia de vídeo en formato VHS o DVD. El traductor no solamente tiene que traducir el texto audiovisual sino que también debe llevar a cabo la labor de ajuste. Este ajuste consiste en un trabajo de sincronización y de adaptación (Gilabert, Ledesma y Trifol, 2001: 326). El ajuste es de tres tipos (Chaume, 2004: 72-73): un ajuste labial o de sincronía fonética (Fodor, 1976; Whitman, 1992), un ajuste a los movimientos corporales de los actores o de sincronía cinética (*ibid.*) y, por último, un ajuste temporal o de isocronía (Whitman, 1992). La adaptación tiene que ver “con el estilo del guión” (Gilabert, Ledesma y Trifol, 2001: 326) y con la verosimilitud de los diálogos. Cuando el traductor-ajustador estima que el producto reúne las condiciones de calidad necesarias para que pueda ser doblado, lo entrega al estudio de doblaje.

Llegados a este punto es necesario detenerse en todos los filtros, tanto lingüísticos como de calidad, que un producto audiovisual doblado en euskera debe superar antes de que sea emitido por el primer canal de la televisión vasca. En primer lugar, el texto entregado por el traductor es corregido y supervisado por el responsable de euskera del estudio, quien una vez enmendado el texto lo envía al departamento de Euskara de ETB. En esta primera fase, por tanto, únicamente se trabaja con el guión traducido y ajustado, ya que

no pasará a la fase de doblaje hasta que no reciba el visto bueno de los responsables de euskera de ETB.

Asier Larrinaga explica en el artículo citado cómo es el proceso de corrección que se sigue en ETB:

Una vez el texto en ETB, los lingüistas del Departamento de Euskara lo revisan y comprueban todos los aspectos lingüísticos: cumplimiento de las normas dadas por Euskaltzaindia, conformidad con el estilo que ETB intenta mantener en sus emisiones, idoneidad de las adaptaciones... Además, la traducción se coteja con el guión original y con las imágenes.

Cuando se ha dado el visto bueno al texto en euskera se reenvía al estudio para que realicen el doblaje. Durante ese proceso es el director de sala quien se responsabiliza de los reajustes necesarios. Una vez doblado el producto se envía al Departamento de Euskera, donde se visiona, para cerciorarse de que la calidad lingüística del producto es la exigida y que los aspectos artísticos (sincronía, dramatización) no se han descuidado (2000a).

Como se puede apreciar, el producto final, la serie o película que el telespectador ve tranquilamente en el sofá de su casa, no es responsabilidad exclusiva del traductor-ajustador, sino de un grupo bastante amplio de profesionales como correctores, lingüistas, dobladores, directores de doblaje, etc., pertenecientes a diferentes campos. Se trata de “un trabajo en cadena o, si cabe, de un trabajo en equipo” (Gilabert, Ledesma y Trifol, 2001: 330) cuya responsabilidad es “compartida” (*ibíd.*: 325). A todos ellos en su conjunto compete, pues, que el texto audiovisual meta sea de la misma calidad que el texto audiovisual original. Esta característica constituye, precisamente, una de las especificidades de la traducción audiovisual en relación con el resto de los demás tipos de traducción:

La segunda peculiaridad de todo tipo de traducción audiovisual es que la traducción no es realizada tan sólo por el traductor, sino también por toda una serie de protagonistas, como son los actores, el director de doblaje, el director de subtítulo, los ajustadores, etc., ninguno de los cuales tiene por qué conocer ni bien ni mal la lengua original y muchos de los cuales ni siquiera han visto la obra completa antes de abordar su traducción. Esta situación viene dada por las condiciones de ajuste, por las peculiaridades técnicas y también por la vertiente artística de este tipo de trabajo (Mayoral, 2001: 35-36).

Hoy en día el doblaje en euskera, en particular el doblaje de películas, no ha conseguido todavía el reconocimiento por parte de la audiencia y para una gran parte de los telespectadores sigue careciendo de la credibilidad suficiente. Las razones de esta falta de credibilidad se deben en nuestra opinión a tres factores:

a) Existencia de un grave déficit de productos doblados en euskera. Resulta cuando menos paradójico que la población infantil esté expuesta continuamente a esta modalidad traductora pero al llegar a la adolescencia la oferta sea prácticamente inexistente. Del mismo modo, la población adulta no puede acostumbrarse al doblaje en euskera cuando no está expuesto habitualmente a este tipo de programas.

b) Poca variedad y registros de voces. Como consecuencia de la disminución del número de horas de doblaje, en los últimos años el número de dobladores también se ha visto considerablemente reducido. La escasez de trabajo ha contribuido a una “bikoizketako ahotsen urritasun eta uniformetasuna” (Zabalondo, 2005b: 75), es decir, a la existencia de una uniformidad y falta de voces en el doblaje. En un interesante artículo sobre la recepción del doblaje por parte

de adolescentes entre 13 y 18 años, Zabalondo (2005b) pone de manifiesto que uno de los males del doblaje en euskera es que las voces se repiten demasiado. Además se da el caso de que muchos actores de series de ficción de producción propia también son dobladores, con lo que la asociación del personaje con la voz es automática. Esta asociación de voces y personas afecta gravemente a la credibilidad del producto ya que al espectador le resulta difícil disociar la figura de, por ejemplo, Clint Eastwood actor del actor de doblaje que le presta su voz en euskera. En definitiva, se trata de un círculo vicioso del que es difícil salir: si no se dobla mucho, la industria no se expande y cada vez son menos los dobladores que se necesitan, de manera que el repertorio de voces sigue siendo reducido.

c) Escasez de registros. La pobreza o inexistencia en algunos casos de variedades lingüísticas dentro del euskera que se adapten a las diferentes situaciones y personajes que pueden aparecer en programas de ficción origina lo que Zabalbeascoa denomina “desubicaciones”, a saber:

Con “desubicación” pretendo referirme a personajes que tienen una serie de rasgos personales, étnicos, socioeconómicos y culturales que los identifican o ubican, como miembros de una cierta comunidad lingüística y, sin embargo, el espectador oye cómo hablan de una manera que debería ubicarlos según un perfil distinto (2008: 158).

En el caso del euskera la falta de una lengua coloquial urbana propia de la calle (Larrinaga, 2003) da lugar a muchas de esas desubicaciones. En este sentido Zabalondo señala que mientras a los adolescentes les resulta creíble el lenguaje empleado en

los documentales porque se encuentra más cerca del euskera estándar utilizado en la enseñanza, no ocurre lo mismo con el lenguaje de la ficción debido a que “aisialdian erabili beharreko euskara kolokialaren eredurik ez dute, eta gehienbat gaztelaniaz mintzo dira eskolako gaiei lotutakoez beste esparrua guztietan⁴⁷” (Zabalondo, 2005b: 90).

■ El mercado

Como hemos señalado, son cuatro las empresas que en la actualidad prestan los servicios de doblaje y subtitulación para el primer canal de la televisión pública vasca: Edertrack, Irusoin⁴⁸, K2000 y REC Estudio de Grabación. Hasta fechas recientes, ETB distribuía de forma más o menos equitativa entre los tres primeros las producciones ajenas que iba a emitir en euskera, aunque es cierto que no hemos podido encontrar información sobre los criterios de reparto entre ellas. Sin embargo, en el último proceso de adjudicación de la producción ajena de ETB que tuvo lugar el verano de 2004, ETB resolvió adjudicar al menos el 80% de las necesidades del doblaje a la empresa Mixer y repartir la cantidad restante entre K2000 y Mixer. La razón de esta decisión parece estar en que la empresa K2000 no logró la homologación del departamento de Compras de ETB.

⁴⁷ “Carecen de un modelo de euskera coloquial que puedan usar en el tiempo libre y la mayoría habla en castellano en casi todos los ámbitos excepto en los relacionados con temas escolares” (nuestra traducción).

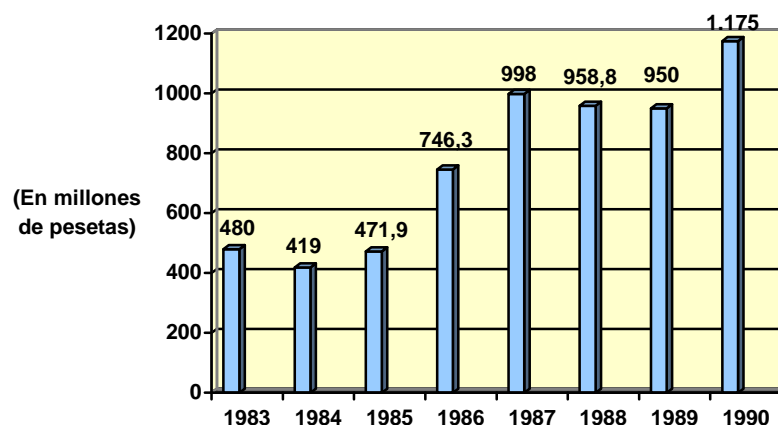
⁴⁸ El verano del año 2004 las empresas Edertrak e Irusoin se fusionaron dando lugar a una nueva empresa denominada Mixer Producciones Audiovisuales. A efectos prácticos, nosotros, sin embargo, vamos a considerarlas de forma separada.

No hace falta señalar que ETB es la gran valedora de estas empresas audiovisuales. La mayor o menor demanda de productos audiovisuales doblados al euskera por parte de ETB trae consigo una fluctuación tanto en los ingresos de las empresas derivados del doblaje como en la contratación de personal.

La mayoría de los traductores-ajustadores que trabajan para estas empresas audiovisuales son trabajadores autónomos. Así, por ejemplo de unos doce traductores-ajustadores que trabajan en la actualidad para Mixer todos son trabajadores por cuenta propia. En K2000 y Edertrack hay dos traductores-ajustadores (y dobladores al mismo tiempo) que son empleados fijos de plantilla; el resto de traductores-ajustadores son autónomos. Por lo que respecta al doblaje, tanto Mixer como K2000 tienen un personal de voces fijas y luego hay un número de dobladores a los que se recurre de forma esporádica.

Las empresas que se dedicaban a realizar doblajes para ETB vivieron su época dorada durante los diez primeros años de emisión de la televisión vasca. Si tenemos en cuenta que en esta primera etapa el tanto por ciento de producción ajena que emitía ETB llegó en algún momento hasta casi al 65%, tanto los gastos originados por la compra de los derechos de emisión de la programación ajena como aquellos derivados directamente del doblaje y la subtitulación fueron muy cuantiosos. El siguiente gráfico muestra los gastos derivados exclusivamente del doblaje:

Gráfico 2.12. Gastos del doblaje. 1983-90.



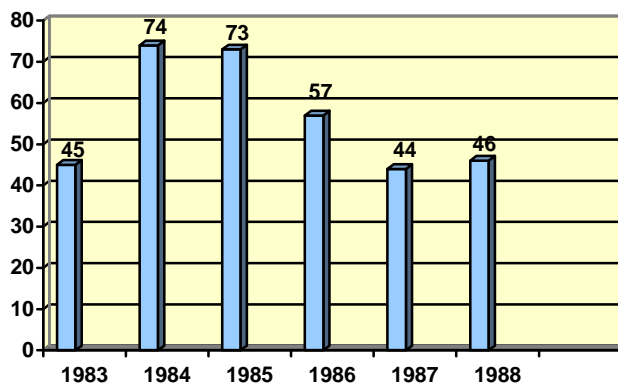
Fuente: Ibañez Serna (1993)

Esta primera etapa se caracteriza por una actividad productiva muy alta, donde el número de traductores y dobladores se vio incrementado sustancialmente. Según el proyecto de programación de ETB de fecha de 14 de marzo de 1983, citado por Ibañez Serna, en marzo de ese año ETB contaba “con un equipo de cerca de 100 profesionales de doblaje, que cubren, por el momento, las tareas de verter al euskera las producciones internacionales sobre las que, en el ámbito del entretenimiento, habrá de estar basada la programación 83-84 de ETB” (1993: 263).

En el siguiente cuadro se refleja el número de traductores-ajustadores que trabajó para el estudio Irusoin durante los primeros seis años de ETB. En el gráfico se puede apreciar cómo los años 1984, 1985 y en menor medida el año 1986, son años en los que la demanda de traductores-ajustadores es muy alta. Esta fuerte demanda tiene su

razón de ser en el gran número de programas de importación que ETB estaba emitiendo en aquella época.

Gráfico 2.13. Número de traductores-ajustadores de Irusoin. 1983-88.



Fuente: Iñaki Zubizarreta (Irusoin), 2005

De todas formas, no debe olvidarse que la productora audiovisual Irusoin competía en el mercado del doblaje con otras dos empresas más, por lo que la demanda y oferta de traductores-ajustadores estaría condicionada en cierta medida por las leyes del mercado.

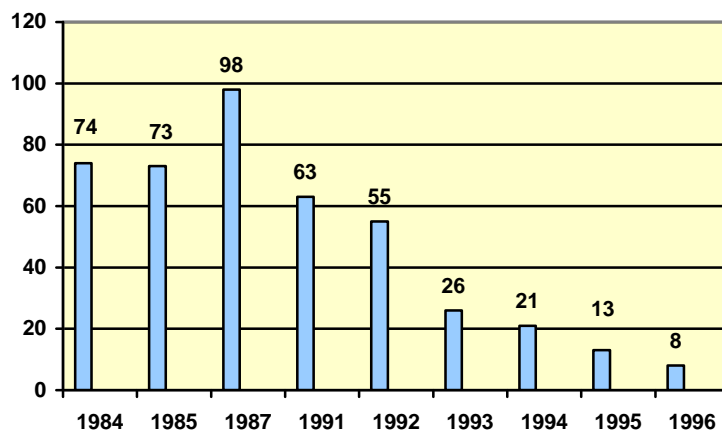
La crisis del doblaje al euskera empieza en el año 1993 debido principalmente a un cambio en la estrategia de programación seguida hasta entonces por los responsables de ETB. Así, se empiezan a doblar cada vez menos filmes y teleseries, hasta el punto de que las teleseries dobladas van desapareciendo del primer canal de ETB de forma

paulatina hasta llegar a desaparecer por completo con la entrada del nuevo milenio.

No ocurre así con los dibujos animados, a los que ETB siempre ha otorgado un trato de preferencia hasta tal punto que en el año 1987 ETB tenía el mayor índice de programas infantiles de Europa (15,2%), “con producción propia e importada repartida a medias” (Zabaleta, 1988: 14). Un reciente estudio donde se analiza la programación doblada al euskera en la semana del 24 de marzo de 2004 al 4 de abril del mismo año sitúa el índice de programas infantiles en el 53,84%, frente al 5,12% que arroja la emisión de películas (Barambones 2005a: 324).

La televisión vasca empieza a reducir el número de horas dedicadas a la producción ajena al potenciarse cada vez más la producción propia basada en concursos y *sit-coms* o telecomedias del estilo de *Jaun ta Jabe*. Esto obligó a ETB a una restricción de presupuestos, del que el gran perdedor fue y sigue siendo el doblaje. El siguiente gráfico, referido únicamente a la empresa Irusoin, nos muestra el fuerte descenso del número de filmes doblados al euskera:

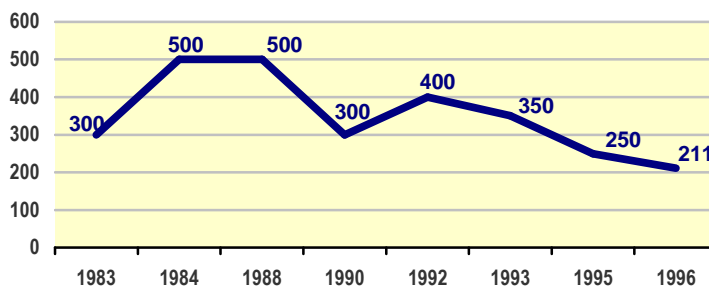
Gráfico 2.14. Número de filmes doblados (Irusoin)



Fuente: Iñaki Zubizarreta (Irusoin), 2005

En el siguiente gráfico se aprecia el descenso pronunciado de las horas dobladas por el estudio Irusoin en el período comprendido entre los años 1983 y 1996:

Gráfico 2.15. Horas de doblaje. Irusoin.



Fuente: Iñaki Zubizarreta (Irusoin)

Como consecuencia de este descenso en la emisión de producción ajena, los gastos derivados del doblaje al euskera también

se vieron notablemente reducidos, tal como lo refleja la siguiente cuenta de gastos:

Tabla 2.8. Gastos de la compra de producción ajena (año 1998)

CONCEPTO	IMPORTE (en millones de pesetas)
Derechos de emisión (películas y programas)	1.687
Doblaje euskera	314
Doblaje castellano	97
Subtitulación y soundtrack	11
TOTAL	2.109

Fuente: Tribunal Vasco de Cuentas Públicas, 2002, pág. 23

Si tenemos en cuenta que en el año 1990 los gastos de doblaje ascendieron a 1.175 millones de pesetas, los 314 millones gastados en el año 1998 son una muestra patente del drástico retroceso de la producción ajena doblada y emitida por ETB.

■ Estudios de doblaje

En este apartado vamos a aportar datos sobre el doblaje de los últimos cinco años. Para ello, vamos a realizar un pequeño recorrido por los principales estudios en los que se lleva a cabo el doblaje en euskera: Irusoin, Edertrack, K2000 y REC Estudio de Grabación.

– IRUSOIN

Irusoin es el primer estudio de doblaje que se abrió en el País Vasco. La sociedad Eresoinka se constituyó el 2 de julio de 1982. En el año 1986 cambió su nombre social y pasó a denominarse Irusoin. Posteriormente, en 1990, se trasladó a Andoain (Guipúzcoa), donde permaneció hasta el año 2000, fecha en la que llevó su sede social a su actual enclave en el parque tecnológico de Zuatzu en San Sebastián.

En sus orígenes fue una empresa dedicada exclusivamente al doblaje. Sin embargo, hoy en día su campo de actuación abarca diferentes aspectos relacionados todos ellos con el mundo de la televisión y el cine. Los principales servicios que ofrece son:

- Producción de animación. Algunos de los trabajos de animación realizados incluyen series y largometrajes como “La isla del cangrejo”, “Ahmed, Príncipe de la Alhambra”, “Fernando Amezketarra”, y “Lazkao Txiki”.
- Doblaje, sonorización y postproducción de series, largometrajes y documentales.
- Postproducción de vídeo mediante tecnología digital: careta del programa “Frontón” emitido por Tele 5, “Otorduan” de Karlos Argiñano...
- Servicios integrales de producción (preproducción, producción y postproducción: *campaña de la renta de Guipúzcoa, Euskaltel TV online, “Gazte Txartela”...*
- La producción íntegra de la promoción audiovisual para EITB en sus dos canales de ámbito autonómico y sus canales vía satélite para Europa y América (*inicio de la liga de fútbol, navidad EITB, vídeo Europa 2001...*).

- Digitalización.
- Subtitulación.

Según los datos proporcionados desde la propia empresa, durante el período 2000-2004 Irusoin ha venido doblando al euskera una media de 239 horas anuales, en su mayoría para ETB.

Este estudio ubicado en San Sebastián cuenta con una plantilla de unos doce traductores-ajustadores, todos ellos trabajadores por cuenta propia. Por lo que respecta a los actores de doblaje, en la actualidad tiene en nómina a cuatro actores fijos. Durante 2004, además de estos cuatro dobladores en plantilla, otros setenta y dos autónomos trabajaron para Irusoin.

Dentro de la amplia producción ajena traducida-ajustada y doblada al euskera por este estudio de doblaje durante los últimos cinco años, destacamos los siguientes títulos:

TABLA 2.9. Productos doblados por IRUSOIN

PELÍCULAS	DIBUJOS ANIMADOS	DOCUMENTALES
- Abertzalea (<i>The Patriot</i> , Roland Emmerich, 2000)	- Doraemon (<i>Doraemon</i> , Kôzô Kusuba y Tsutomu Shibayama, 1979)	- Basabizitza ikusgai
- Evelyn (<i>Evelyn</i> , Bruce Beresford, 2002)	- Shin Chan (<i>Kureyon Shin-Chan</i> , Yoshito Usui, 1992)	- Documentales de National Geographic
- George eta dragoia (<i>George and the Dragon</i> , Tom Reeve, 2004)	- Hirukiak, Doug (Doug, Jim Jinkis, 1991)	- Ushuaia
- Harry Potter (<i>Harry Potter and the Sorcerer's Stone</i> , Chris Columbus, 2001)	- Pokemon (<i>Pokémon</i> , 1998)	- Asia hezigaitza

- Heroia halabeharrez (<i>Hero</i> , Stephen Frears, 1992) - Iksale txoriburua (<i>The Nutty Professor</i> , Tom Shadyac, 1996)	- Heidi (<i>Arupusu no shôjo Haiji</i> , Atsuji Hayakawa, 1974)	- Basabizitzaren iraupena
- Jainkoaren ertzak (<i>Edges of the Lord</i> , Yurek Bogayevicz, 2001)	- Tintín	
- Marea Gorria (<i>Crimson Tide</i> , Tony Scott, 1995)	- X taldea	
- Tipo jatorra (<i>Local Hero</i> , Bill Forsyth, 1983)	- <i>Stargate: Infinity</i> (Will Meugniot, 2002)	

Fuente: IRUSOIN

— K2000

Se trata de una empresa dedicada a la producción audiovisual en televisión, cine y multimedia. Fue la segunda empresa de doblaje del País Vasco. En un primer momento se llamó Galdakao Estudios y fue creada en el año 1983.

La productora vasca K2000 cuenta con un centro de producción en Galdácano (Bizkaia). Dispone asimismo de tres platós totalmente equipados y diferentes salas de doblaje. Además de labores de traducción-ajuste y doblaje, realiza páginas web con contenidos para la red y comercio electrónico. El departamento de cine ofrece servicios que abarcan platós, equipos de cámara e iluminación, montaje y sonorización digital y logística de procesos de laboratorio. Desde hace unos años ha activado sus proyectos en el campo de la producción propia, tanto en cine como en televisión con los documentales *Rusia polifacética*, *China: el dragón milenario*, *El*

desafío del K2, o *Sketches of the World*. También ha producido y produce programas para los dos canales de la televisión vasca, ETB-1 y ETB-2. Entre ellos destacamos *Bertatik bertara* para ETB-1 y los programas *Lo que faltaba* y *La gran evasión* para ETB-2.

En el período 2000-2005, K2000 ha doblado para ETB el siguiente número de horas:

Tabla 2.10. Número de horas dobladas por K2000

AÑO	HORAS
2000	160
2001	159,5
2002	162
2003	152
2004	70,5
2005 (hasta mayo)	30

Fuente: K2000

Por lo que respecta al número de traductores-ajustadores, K2000 cuenta con un traductor-ajustador y al mismo tiempo doblador en plantilla. Los demás traductores-ajustadores trabajan por cuenta propia. Hasta el año 2003, 10 personas trabajaron como traductores-ajustadores para este estudio de doblaje. A partir de ese año se produce una disminución y así en 2004 son 5 los traductores-ajustadores y sólo 4 en 2005 (K2000).

Hasta el año 2003 eran diez los dobladores en plantilla con que contaba la empresa K2000. A partir de 2004 este número se vio reducido a cuatro. Hasta el año 2003 K2000 disponía de unos 25 dobladores eventuales; a partir del 2004 esta cifra se redujo a 12.

Por último, entre los trabajos que han doblado en los últimos cinco años destacamos los siguientes⁴⁹:

TABLA 2.11. Productos doblados por K2000

PELÍCULAS	DIBUJOS ANIMADOS	SERIES	DOCUMENTALES
- Azken tangoa Parisen (<i>Last Tango in Paris</i> , Bernardo Bertolucci, 1972)	- Berebiziko espioiak (<i>Totally Spies</i> , Vincent Chalvon-Demersay, 2001)	- Mr. Bean (<i>John Birkin</i> , 1989)	- Documentales de National Geographic
- Azken enperadorea (<i>The Last Emperor</i> , Bernardo Bertolucci, 1987)	- Marko (<i>Marko</i>)	- Erroma (<i>Rome</i>)	- Animalien sekretuak (<i>Wild secrets</i>)
- Etsaia ohelagun (<i>Sleeping with the Enemy</i> , Joseph Ruben, 1991)		- Fantomette (<i>Fantômette</i> , Christiane Hudrisier, 1983)	
- Hamahiru egun (<i>Thirteen Days</i> , Roger Donaldson, 2000)			
- Ilargia zuzenean (<i>The Dish</i> , Rob Stitch 2000)			

Fuente: K2000

⁴⁹ Datos facilitados por K2000.

— EDERTRACK

La productora audiovisual Edertrack fue fundada en el año 1985 a raíz de la escisión producida en la empresa K2000. Actualmente tiene su sede en la calle Sabino Arana número 27 de Bilbao. Sus actividades principales son el doblaje y la post-producción (edición de vídeo y audio, así como grabación y sonorización). El número aproximado de horas dobladas durante los años 2000-2004 fue de 231 horas anuales. La plantilla de traductores-ajustadores con que cuenta esta empresa es de diez, entre traductores autónomos y aquellos que tienen un contrato laboral con la empresa. Entre las películas, series y dibujos animados doblados por esta productora en los últimos años, destacamos los siguientes⁵⁰:

TABLA 2.12. Productos doblados por EDERTRACK

PELICULAS	SERIES	DIBUJOS ANIMADOS
- <i>Bend It Like Beckham</i> (Gurinder Chadcha, 2002)	- <i>Sheena</i> (Douglas Schwartz, 2000)	- <i>Doremi (Oja majô doremi, Takuya Igarashi, 1999)</i>
- <i>American History X</i> (Tony Kaye, 1998)	- <i>Queer as folk</i> (Russell T. Davies, 2000)	- <i>Rocket Power</i> (Arlene Klasky, 1999)
- <i>La lengua de las mariposas</i> (José Luis Cuerda, 1999)	- <i>The Lost World</i> (Codin Budds, 1999)	- <i>Cat and dogs.</i>
- <i>Bailame el Agua</i> (Josetxo San Mateo, 2000)		
- <i>El Bola</i> (Acheru Mañas, 2001)		
- <i>Mi Dulce</i> (Jesús Mora, 2001)		

Fuente: EDERTRACK

⁵⁰ Datos facilitados por Edertrack.

— REC ESTUDIO DE GRABACIÓN

La empresa REC Estudio de Grabación fue fundada en 1994 por Marian Galarraga, Patxi Barco, Joxe Felipe Auzmendi y Jose Luis Rubio, todos ellos antiguos trabajadores de Irusoin. Tiene su sede en San Sebastián, precisamente junto al estudio de doblaje Irusoin, en el parque empresarial Zuazu.

La página web de la empresa describe de este modo su ámbito de actuación empresarial: “REC Grabaketa Estudioa es una empresa dedicada a la sonorización de cualquier producción. Desde una cuña de radio hasta la más compleja película para cine, abarcando así toda una gama de servicios que cubren todos los campos de la creación, producción, realización y edición del sonido”⁵¹.

Entre las instalaciones, en las que se incluyen tres salas de grabación y mezclas, sobresale una sala de cine homologada por *Dolby Laboratories Inc.* para mezclas en Dolby SR/Dolby Digital en formato cine de 35 mm, la única sala en el País Vasco y una de las siete existentes en toda España.

Por lo que al doblaje se refiere, realiza doblajes y sonorización de documentales, películas y series de televisión. Del mismo modo, cuenta con servicios de traducción y ajuste, dirección, castings, grabación y mezclas. En este sentido, REC Estudio de Grabación es la responsable del doblaje de las películas que se estrenan en euskera en el velódromo de Anoeta durante el festival de cine de San Sebastián.

⁵¹ Véase: <http://www.rec-estudio.com/presentacion/01presentacion.htm>

Además de ser un estudio de doblaje, también son productores. Así, entre las producciones en las que ha intervenido cabe destacar el filme *Kutsidazu Bidea, Ixabel – Enséñame el camino, Isabel*, ganador del primer premio en el II Festival Europeo de Cine de Lenguas Minoritarias celebrado en Husum (Alemania) en noviembre de 2008.

2.3.3. Investigación sobre la traducción audiovisual al euskera

En este apartado pretendemos dar a conocer los diferentes estudios que sobre traducción audiovisual al euskera se han publicado en estos casi 25 años que han transcurrido desde el nacimiento de la televisión pública vasca el 31 de diciembre de 1982.

Desgraciadamente este recorrido no va a ser tan amplio como a uno le hubiera gustado ya que, a pesar de la importancia que la traducción audiovisual tuvo en el nacimiento y posterior desarrollo de ETB-1, así como su enorme repercusión en la normalización lingüística del euskera y como generadora de ingresos y creación de empresas audiovisuales, los trabajos publicados se pueden contar con los dedos de una mano.

En este sentido, la siguiente afirmación del profesor Díaz Cintas en relación con la traducción audiovisual en general resulta también válida en el caso de la traducción audiovisual al euskera: "Existe una clara paradoja que subraya el sorprendente desequilibrio que existe entre la poca investigación que se le ha dedicado a la traducción audiovisual y su enorme impacto social" (2003: 289).

La paradoja es todavía mayor si se compara, por ejemplo, con la cantidad de artículos que sobre traducción literaria en euskera se han venido publicando en estos últimos años.

No es nuestra intención indagar en las razones de esta falta de estudios de investigación sobre el doblaje y subtitulación en euskera, pero creemos que entre los factores que han contribuido a esta situación se encuentran los que señala Chaume:

La poca atención que ha merecido la traducción audiovisual dentro de su mismo sector, en donde a) la ausencia de reflexión académica, b) sumada a la rapidez con que se realiza el trabajo, c) la necesidad de obtener a corto plazo beneficios económicos acelerando el proceso y d) la cantidad de personas que tienen acceso a modificar el texto traducido de manera impune [...] han hecho de la traducción audiovisual un proceso de producción en masa, más que una actividad artística o profesional basada en criterios sistemáticos (2004: 114).

A todos estos factores habría que añadirle el hecho de que hubiera que esperar hasta el año 2000 para que se implantara la licenciatura de Traducción e Interpretación en la Universidad del País Vasco y no fuera hasta el curso 2003-2004 cuando por primera vez se impartió la asignatura de traducción audiovisual⁵².

Esta falta de literatura sobre traducción audiovisual al euskera viene acompañada por una falta de enfoque académico de la mayoría de los artículos. Casi todos son bastante breves y se centran en señalar de forma general las dificultades que la lengua vasca ha tenido que superar en un ámbito en el que hubo que partir desde cero.

⁵² Traducción Especializada B/A III (científico-técnica y medios audiovisuales): inglés-euskera.

Hemos intentando agrupar los diferentes artículos de acuerdo con la temática que tratan y para ello hemos seguido la clasificación temática de los diferentes estudios que propone Chaume (2004). Siguiendo dicho orden temático, podemos clasificar la mayoría de los estudios publicados con la etiqueta de "estudios descriptivos sobre el proceso de traducción en el *ámbito profesional*, es decir, aquellos estudios que describen el ámbito profesional en el que tiene lugar la fase de la traducción, con detalle de los actantes del proceso, las tarifas, los problemas de tipo profesional y laboral, etc." (2004: 139). Sin embargo, trabajos más recientes abordan la traducción audiovisual desde otras ópticas. Así, el trabajo de Zabalondo (2005b) aborda la traducción audiovisual desde el punto de vista de la recepción.

La primera referencia a la traducción audiovisual al euskera la encontramos en el trabajo de Zubizarreta (1984), donde se analiza el lugar que la traducción en general ocupa en los medios de comunicación en euskera. En las dos páginas escasas que tratan del doblaje, ajuste y subtitulación se describe sucintamente el proceso que sigue un texto audiovisual antes de su emisión por ETB-1 y se detallan algunos aspectos profesionales como el número de páginas que se traducen diariamente o cuáles son los idiomas de los que principalmente se traduce. Asimismo diferencia las labores del traductor y del ajustador, ya que en la primera etapa del doblaje al euskera estas dos funciones las llevaban a cabo personas diferentes. Por último se mencionan algunos de los problemas a los que tiene que enfrentarse el euskera en este ámbito entre los que destaca la dificultad que entraña adaptar al euskera temas, estilos y géneros tan

variados y en donde la presencia del euskera ha sido nula hasta hace poco.

Diez años después Etxebarria publica en el primer volumen de *Trasvases Culturales: literatura, cine, traducción* el artículo titulado "Doblaje y Subtitulación en Euskal Telebista", donde señala las enormes dificultades que tuvo que vencer el euskera ante el reto que supuso la creación de Euskal Telebista. Da cuenta de los principales logros que se han conseguido en estos diez primeros años en los que ETB-1 ha servido "como instrumento de normalización de una lengua hasta entonces totalmente diversificada en dialectos muy diferentes" y como "un instrumento de alfabetización y euskaldunización muy importante" (1994: 192). En la segunda parte del artículo justifica la utilización simultánea del doblaje y subtitulación: la del doblaje por el peso de la tradición, ya que los vascohablantes estaban acostumbrados al doblaje al castellano; y la de la subtitulación en español de los programas doblados al euskera por "la obligación como medio o servicio público de atender a toda la población (...) y también de índole didáctica y de promoción lingüística" (*ibíd.*: 193).

Por último y desde el punto de la vista de la recepción, Etxebarria da cuenta de una encuesta encargada por ETB-1 con el fin de valorar la incidencia de los subtítulos. En las reacciones del público cabe destacar la poca credibilidad de las películas dobladas al euskera y del efecto negativo de los subtítulos, ya que consiguen que "se presta menor atención al audio" (*ibíd.*: 194).

Mendiguren (1995: 168-169) dedica dos páginas a la traducción en los medios de comunicación en su libro *Euskal Itzulpenaren Historia Laburra*, “Breve Historia de la Traducción al Euskera”. Mendiguren subraya el papel fundamental que la traducción desempeñó en la creación de ETB debido a la falta de tradición del euskera en este ámbito. A continuación señala algunos de los problemas derivados de la falta de un modelo de lengua oral establecido. Para los telespectadores, especialmente para aquellos que no estaban alfabetizados en euskera, supuso un reto importante el hecho de tener que acostumbrarse a oír un modelo de lengua diferente al que ellos utilizaban y al que nunca antes habían estado expuestos. Por su parte, los redactores y traductores realizaron un importante esfuerzo para adaptar las lenguas oral y escrita a las necesidades de los diferentes registros.

Unzurrunzaga (1995) en un artículo donde habla de la lengua vasca y de su recuperación señala la falta de tradición del euskera en los medios audiovisuales y más concretamente en la televisión. Por lo que hace referencia a la traducción audiovisual, señala el reto que supone tener que recrear y adaptar al euskera por primera vez situaciones de ficción completamente desconocidas en el ámbito de la lengua vasca. Finalmente, afirma que la televisión pública ha sido y es en la actualidad el medio más importante con que cuenta la lengua vasca unificada para su expansión.

En el año 1997 la revista *Jakin* dedicó un monográfico al sector audiovisual en euskera, dentro del cual se recogen tres artículos sobre televisión y doblaje firmados por Aranguren, Eguzkitza y Zubizarreta.

Aranguren (1997) se refiere a la producción doblada y habla del anonimato de traductores y dobladores, a pesar de que ETB-1 lleve 15 años emitiendo programas traducidos al euskera. A continuación habla del proceso del doblaje y de las personas que intervienen en el mismo así como de las dificultades que encuentra el euskera a la hora de utilizar el lenguaje y registro adecuados a cada situación. Diferencia entre las labores de traductor y ajustador y señala entre los requisitos que debe reunir un ajustador el conocimiento profundo de la lengua que le permita disponer de los recursos lingüísticos, orales y expresivos necesarios para dotar al producto final de la credibilidad suficiente. Por último, reivindica el papel silencioso que realizan traductores y ajustadores en el proceso de normalización del euskera y denuncia la progresiva reducción en la emisión de películas por parte de la televisión vasca.

Eguzkitza (1997) habla de la gran influencia que los medios de comunicación en general y la televisión en particular tienen en nuestras vidas. Considera la traducción como una cuestión artística, de ahí que el traductor deba llevar a cabo una labor creativa. Señala tres aspectos fundamentales que ayudan a lograr una comunicación efectiva dentro de la traducción audiovisual: un ajuste perfecto, un doblaje adecuado y una mezcla equilibrada. Por lo que se refiere al ajuste, reivindica ante todo la oralidad del texto audiovisual que va mucho más allá de la simple corrección gramatical. Por ello señala que el ajustador deberá estar dotado de un instinto lingüístico especial. Subraya asimismo la importancia de las voces en el doblaje para conseguir que el producto goce de credibilidad ante el público. Por

último, en la fase de mezclas se fusionan todas las intervenciones de los actores de doblaje en un único producto final. Esta última fase es de vital importancia, ya que en ella se procede a la sincronización de todos los elementos que conforman el audio, desde las voces de los distintos personajes hasta la música, el ruido o los ambientes.

Dentro del mismo monográfico, Zubizarreta (1997) toma como base un estudio publicado por la revista *Foco* en octubre de 1995 para poner de relieve el desequilibrio existente entre la oferta de géneros de ETB-1 y la del resto de televisiones generalistas. Así, por ejemplo, mientras el porcentaje de tiempo que el resto de las televisiones dedican al cine es del 26,7%, en ETB-1 este porcentaje se reduce al 5,2%. Denuncia la discriminación que géneros como el cine y las series han sufrido a lo largo de los años y que ha tenido como consecuencia un descenso progresivo en las horas de doblaje.

Reivindica la necesidad de que la televisión vasca mantenga una oferta equilibrada en la emisión de los diferentes géneros y que no se produzcan desajustes difíciles de explicar como el hecho de que la programación dirigida a los niños de 4 a 12 años ocupe el 23,8% del total de emisiones y que casi no existan programas para los jóvenes de entre 14 y 18 años. Finalmente señala su preocupación por la pérdida de peso del cine y las series dobladas al euskera y su repercusión negativa en el desarrollo del euskera.

Larrinaga (2000a y 2000b), en sendos artículos sobre traducción y subtitulación en ETB-1, realiza un esbozo de lo que fueron los inicios del ente público Radio-Televisión Vasca y cómo se formaron los

primeros profesionales y los traductores y dobladores. A continuación describe el proceso de doblaje que se sigue en ETB-1, cuyo departamento de Euskera se encarga de supervisar el texto audiovisual antes de su emisión, así como de "coordinar e ir aunando los criterios lingüísticos entre los diferentes estudios". Finalmente, detalla algunas dificultades lingüísticas debido al carácter pospositivo y aglutinante del euskera, así como la dificultad de adaptar el euskera a las diferentes variedades de registros lingüísticos que aparecen en las obras audiovisuales.

Por lo que respecta a la subtitulación, Larrinaga (2000b) señala que, con el fin de llegar a una gran parte de la sociedad vasca que no sabía euskera y de servir de apoyo lingüístico a las personas que estuvieran aprendiendo la lengua, "se decidió subtítular en castellano toda la producción doblada al euskera". Sin embargo, con la aparición en 1986 del segundo canal que emitía íntegramente en castellano la opción de subtítular empezó a perder fuerza, hasta que en 1993 "se suprimieron totalmente los subtítulos en castellano en ETB-1". Por último, Larrinaga justifica la elección del doblaje frente a la subtitulación por el hecho de que los televidentes vascófonos ya estaban acostumbrados a esa opción.

Zabalondo (2005a) describe el proceso de doblaje y los participantes en el mismo, los signos utilizados en el ajuste de textos audiovisuales en euskera y ciertas normas tanto de carácter gramatical como estilísticas que debe seguir todo traductor-ajustador para garantizar que el texto audiovisual cumpla con su función comunicativa. Ante la grave crisis que padece la traducción audiovisual

al euskera, que se ve reflejada en una reducción en el número de horas del doblaje, reivindica el valor estratégico del doblaje al euskera en el fortalecimiento de la lengua.

En el mismo volumen, Barambones (2005a) denuncia la falta de investigaciones en esta área a pesar del gran impacto social que la traducción audiovisual tiene. Esboza cuáles pueden ser algunas de las líneas que deben seguir futuras investigaciones y como paso previo de futuros estudios descriptivos cree necesario la catalogación de los programas doblados por ETB-1.

Barambones (2005b) en su trabajo de investigación titulado *Catálogo de productos audiovisuales emitidos en ETB-1: 1983-1992* describe la oferta de programas importados y emitidos por el primer canal de la televisión vasca mediante la confección de un catálogo que recoge una gran parte de los productos audiovisuales doblados y emitidos en el período 1983-1992.

Zabalondo (2005b) investiga desde el punto de vista de la recepción las reacciones que los adolescentes de entre 13 y 18 años tienen hacia los productos doblados al euskera. Denuncia el progresivo descenso en las horas de doblaje y la falta de programación en ETB-1 para los televidentes adolescentes. Entre sus conclusiones destaca la poca credibilidad que la lengua utilizada en la ficción tiene para estos espectadores, principalmente por la escasez y uniformidad de las voces utilizadas en el doblaje así como por la falta de un modelo de euskera coloquial con el que puedan sentirse identificados.

Barambones y Zabalondo (2006) son los autores del primer libro sobre traducción audiovisual al euskera. Este volumen pretende ser ante todo un manual práctico de la traducción audiovisual tanto para los alumnos de la asignatura de Traducción Audiovisual como para los profesionales de este campo. Debido a su carácter práctico, los capítulos dedicados a los aspectos profesionales de la traducción audiovisual como a la descripción del proceso y materiales de trabajo del traductor audiovisual ocupan la mayor parte del volumen.

Prueba del creciente interés que suscita este ámbito de la traducción fue la publicación en 2007 en la revista *Senez* de un número monográfico dedicado a la traducción audiovisual en euskera. Se trata de una publicación que recoge las ponencias presentadas en las jornadas que sobre doblaje organizó en el otoño de 2006 la asociación de traductores en lengua vasca EIZIE y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Mondragón. De entre todos los artículos destacamos los de Eguzkitza (2007: 13-30), Zubizarreta (2007: 31-49) y Larrinaga (2007: 63-69 y 83-103).

En el primero Eguzkitza describe el proceso de doblaje seguido en la empresa Mixer. Distingue tres fases: la preproducción, donde se lleva a cabo la traducción y ajuste de los guiones originales al euskera; la producción, que fundamentalmente consiste en ponerle voz al texto ya traducido y ajustado, es decir, la etapa de la dramatización; y, por último, la postproducción o la fase de mezclas. Reivindica el doblaje como oficio por tratarse de un trabajo artesano y destaca la colaboración cada vez mayor entre los estudios de doblaje y el departamento de Euskera de ETB.

Zubizarreta (2007) defiende el doblaje frente a la subtitulación como instrumento de normalización y recuperación del euskera y también como medio de protección frente a idiomas como el español, francés o inglés. En su opinión, la traducción y ajuste de textos audiovisuales se muestra como una vía fértil para labrar el euskera. Su trabajo como corrector lingüístico consiste en cuidar y mejorar el estilo de los textos audiovisuales y en el caso de que sean varios los traductores, como ocurre con las series de televisión, mantener un estilo homogéneo a lo largo de todos los capítulos. Da cuenta, por último, de las cualidades artísticas que deben reunir los actores de doblaje y de diferentes recursos lingüísticos que pueden ser de utilidad para los traductores.

Larrinaga (2007a) enfoca el doblaje en euskera desde la perspectiva del cliente. En este sentido ETB ha venido desarrollando dos funciones, la del cliente y la del distribuidor. Efectivamente, la industria del doblaje se puso en marcha con el fin de satisfacer las necesidades de un único cliente: ETB. En el mundo del doblaje en euskera el primer canal de la televisión pública vasca actúa como intermediario entre los distribuidores, es decir, los estudios de doblaje, y los clientes, esto es, los espectadores. Como intermediaria que es, la televisión vasca asume la responsabilidad de garantizar la calidad del doblaje, responsabilidad que ETB también traslada a los estudios de doblaje. Durante años el método diseñado para garantizar dicha calidad se basaba en un sistema de control que giraba alrededor de tres palabras: *ondo*, *arin* y *merke*, es decir, bien, rápido y barato. A partir del año 2004, de conformidad con las directrices del Plan

Estratégico, la evaluación del trabajo realizado así como los criterios que deben seguirse y las soluciones que deben adoptarse de cara al futuro son el resultado del trabajo en común con la empresa de doblaje Mixer. Destaca entre los trabajos realizados hasta la fecha el documento titulado *ETB-1entzat bikoizteko irizpide nagusiak* (“Criterios principales del doblaje para ETB-1”). Una de las aportaciones es la definición de lo que es el doblaje para ETB-1 desde el punto de vista del espectador, a saber: “Trasladar al euskera los programas de televisión producidos en idiomas extranjeros, con el fin de entretener a los euskaldunes, sin que tengan que realizar un esfuerzo especial” (nuestra traducción).

En el segundo de sus artículos Larrinaga (2007b) esboza la historia del doblaje en euskera. Recuerda que la Radio y Televisión vascas surgieron de la nada: la falta de profesionales euskaldunes en los medios de comunicación, la situación sociolingüística del euskera en 1980 y el hecho de que el euskera unificado, pensado para su uso escrito y no oral, apenas si tenía quince años de vida, complicaban seriamente el proyecto de creación de una televisión en euskera. Por ese motivo, mientras se iba fraguando el proyecto de creación de una televisión en euskera, se creó en San Sebastián la Escuela de Radio y Televisión para ir formando a los futuros profesionales. En un principio el doblaje estuvo en manos de esta escuela pero el Gobierno Vasco decidió dejar en manos privadas la infraestructura del doblaje. De esta forma, en 1982 nació el primer estudio de doblaje en euskera, Irusoinka y casi al mismo tiempo Xoxoak Galdakao Estudios. Preocupados por la calidad del euskera y por el modelo lingüístico de las producciones ajenas, en 1981 vería la luz el departamento de

Euskera. Como consecuencia de las diferentes experiencias tenidas con los estudios de doblaje se ha llegado a la dinámica actual de trabajo: antes de iniciarse la fase de doblaje, los guiones ya traducidos son enviados a los lingüistas de ETB para su revisión y en su caso corrección; solamente cuando han sido revisados y corregidos se acomete la fase de doblaje. Igualmente se han establecido los criterios que deben seguirse en el doblaje que se realiza para ETB, entre los que destaca la decisión de utilizar el euskera estándar en los doblajes.

Mención aparte merece la publicación en Internet por parte de los responsables del departamento de Euskera de ETB y de los estudios de doblaje Edertrack, Irusoin y K-2000⁵³ de los criterios lingüísticos seguidos a la hora de traducir y doblar un texto audiovisual. El primer artículo, *Bikoizketarako irizpideak finkatzen (eta bat)* fue publicado en Internet el día 25 de junio de 2003 y el último en junio de 2007. Hasta la fecha son 11 los artículos que han aparecido y en su mayor parte tratan de problemas gramaticales y estilísticos relacionados con el uso correcto del euskera. Debe destacarse su carácter práctico con ejemplos reales extraídos de textos audiovisuales pero, al igual que ocurre con otras investigaciones, estos informes "tratan problemas generales de la traducción en un corpus de textos audiovisuales" (Chaume, 2004: 139-40).

Por otra parte, cabe mencionar los datos y opiniones que sobre el doblaje y la programación en ETB recoge Ibáñez Serna (1993) en su

⁵³ A partir de la publicación del capítulo VI, en el que también participa la empresa ITZULAN, los informes han sido redactados únicamente por ETB y la empresa audiovisual MIXER. Véase http://www.erabili.com/zer_berri/muinetik/1055803983

tesis doctoral sobre *Euskal Telebista*. Para aquellos que deseen conocer una visión crítica sobre ETB, la normalización lingüística y la política de doblaje y subtitulación seguida por el ente público EITB, resulta imprescindible la lectura del artículo de Cepeda (1987) “*E.T.B. y normalización lingüística (apuntes para una reflexión)*”.

Hasta aquí la panorámica sobre las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de la traducción audiovisual al euskera. Como se habrá podido observar, todo está por hacer en el ámbito de la investigación sobre la traducción audiovisual al euskera. Por ello, las posibles líneas de investigación son amplias y variadas. Sin embargo, la mayoría de los estudios llevados a cabo hasta la fecha se centran casi exclusivamente en cuestiones meramente lingüísticas. Entendemos, al igual que Lefevere, que la traducción trasciende el hecho lingüístico ya que ante todo se trata de un fenómeno cultural, de una vía “through which foreign influences can penetrate the native culture, challenge it, and even contribute to subverting it” (1992b: 2). Por ello creemos que las futuras investigaciones deben también tener presente el aspecto cultural de la traducción y para ello los Estudios Descriptivos de Traducción ofrecen a los futuros investigadores numerosas vías de estudio que ayudarán a conocer el marco sociocultural en el que está inscrito el fenómeno de la traducción y a explicar las normas y convenciones traductológicas utilizadas.

CAPÍTULO 3

EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: LA PROGRAMACIÓN INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA

3. EL CORPUS OBJETO DE ESTUDIO: LA PROGRAMACIÓN INFANTIL Y JUVENIL TRADUCIDA

Esta tesis tiene su punto de partida en el trabajo de investigación previo titulado “Catálogo de productos audiovisuales traducidos y doblados al euskera para ETB-1: 1983-1992” (Barambones, 2005b), investigación que constituye el primer trabajo descriptivo sobre la traducción audiovisual al euskera. La finalidad de dicho trabajo era el estudio de la producción televisiva ajena o importada. Nuestro punto de partida se situaba en la programación televisiva entendida como “la asignación de distintos espacios televisivos de los que se dispone a los tiempos previstos de emisión” (Gómez-Escalonilla, 1988: 95). Para acometer dicho estudio se procedió a la compilación de un inventario o catálogo⁵⁴ de programas audiovisuales traducidos, ajustados y doblados al euskera a lo largo de los diez primeros años de vida de ETB-1. El posterior análisis del catálogo nos desvelaría

⁵⁴ Toury se vale de los dos términos sin diferenciarlos. Sin embargo, se puede precisar más el sentido de ambos términos, tal como señalan Rabadán y Merino en la introducción al libro de Toury: “Existe una diferenciación posible: un inventario es más esquemático, contiene menos peso en cuanto a la información que almacena; un catálogo puede registrar datos contextuales de enorme riqueza y extensión” (2004: 24). Atendiendo al carácter de la información recogida, nosotros utilizaremos el término “catálogo”.

regularidades de la programación, es decir, de la oferta comunicativa de ETB durante una etapa concreta.

Se trataba, pues, de un estudio de carácter histórico y diacrónico a nivel de catálogo, gracias al cual pudimos dibujar el mapa de los productos audiovisuales doblados y emitidos por el primer canal de la televisión pública vasca. La cartografía resultante nos aportó datos reales sobre la oferta de programas ajenos de ETB-1 durante el periodo analizado, así como sobre su nacionalidad y lengua origen.

En los apartados que siguen describimos los diferentes estadios por los que ha pasado la confección de lo que consideramos continuación lógica de nuestro anterior trabajo de investigación, cuya metodología ha sido la base empleada en la construcción del *Catálogo ETB-1 (2006)*.

Tras la elaboración del *Catálogo ETB-1 (2006)* y de cara al análisis del modelo lingüístico de obras originales en euskera pertenecientes al género de dibujos animados y su comparación con el modelo de las series traducidas, fuimos viendo la conveniencia de construir otro catálogo con producciones originales en dicha lengua, ya que, siendo su objetivo la recopilación de la producción ajena, el citado catálogo no recogía ninguna serie o película de animación producida en euskera. Este nuevo catálogo, al que llamamos *Catálogo de Producciones Originales ETB-1 (2004-2006)*, recoge los títulos de animación originales en euskera emitidos por el primer canal vasco a lo largo del periodo 2004-06. En el apartado **3.8.** damos cuenta de su gestación.

3.1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CATÁLOGO ETB-1 (1983-1992)

Para llevar a cabo la investigación necesitamos conocer datos reales, ya que sólo de esta manera nos alejaremos de realizar especulaciones sin ninguna base empírica real. Para ello y de acuerdo con la metodología descriptiva basada en corpus (véase 1.2.), nuestros esfuerzos se encaminan en primer lugar a construir un Catálogo o Corpus 0 informatizado que contenga datos sobre productos audiovisuales que han sido traducidos y doblados al euskera en el periodo estudiado. En este sentido el catálogo es la base sobre la que sustenta el análisis descriptivo:

[...] aunque la meta final del investigador TRACE es el análisis comparativo de los textos, dado que sus selección no puede ser arbitraria o casual, la clasificación y análisis de los datos recogidos en los distintos Catálogos resulta fundamental para que los textos que finalmente resulten elegidos sean representativos del fenómeno a estudiar. Procediendo de esta manera no sólo se garantiza la representatividad del corpus textual, sino que, además, gracias a la observación y al análisis de los datos obtenidos en cada momento y al seguimiento del método empleado, las posibilidades de la investigación se multiplican (Gutiérrez Lanza, 2005: 58).

3.1.1. Información contenida en el catálogo

La primera cuestión que hay que abordar antes de proceder a la elaboración del catálogo se refiere al objeto de estudio: “¿Cómo decidir lo que se elige y lo que se descarta?” (Toury, 2004: 63). En este sentido, la selección de nuestro objeto de estudio esta acotado por los siguientes parámetros:

a) **Espacio físico:** el primer canal de la televisión pública vasca ETB⁵⁵.

b) **Espacio temporal:** la etapa comprendida entre 1983 y 1992, esto es, un periodo de 10 años.

c) **Origen de la producción:** nuestra investigación se dirige a los programas de producción ajena, esto es, programas generados de forma ajena a la televisión (Gómez-Escalonilla, 1988: 111), y dentro de este tipo de programas a los espacios de producción ajena traducidos, ya que también existen espacios de producción ajena de origen nacional⁵⁶.

d) **Lengua origen (LO):** en relación con la lengua origen de los programas televisivos no existe ningún tipo de limitación.

e) **Lengua meta (LM):** la lengua meta de los espacios televisivos es el euskera.

f) **Género:** en principio no existe ninguna restricción respecto al género, pero ante la heterogeneidad de los espacios televisivos se hace

⁵⁵ Con la aparición a finales de mayo de 1986 del canal en castellano se pasó a denominar ETB-1.

⁵⁶Según Gómez-Escalonilla (1988: 111), la discriminación de espacios televisivos atendiendo al origen de la producción “puede derivar de la tipificación de espacios según el formato, ya que la realización del programa condiciona el que se puedan producir por la propia emisora (retransmisiones en directo y programas en estudio) y los que normalmente son generados por productoras independientes a la televisión (enlatados)”. Sin embargo, en los últimos años se ha producido una generalización de la práctica de privatizar la producción propia, de modo que “la mayoría de los programas, incluidos los realizados en estudio son de producción ajena” (*ibid.*)

necesaria una clasificación bajo una tipología determinada que nos permita registrar de forma adecuada la programación televisiva.

Una vez acotados los criterios de selección de la información que vamos a compilar en el catálogo, es necesario establecer una unidad de observación, una unidad básica de análisis que nos permita llegar al conocimiento de lo que se ha programado y extraer las características principales de la programación analizada. Efectivamente, una de las especificidades más importantes de esta tesis radica en que, a diferencia de otras tesis del grupo TRACE donde el punto de partida se sitúa bien en catálogos de textos dramáticos representados o publicados (Merino, 1994; Pérez López de Heredia, 2004; Bandín, 2007), bien en textos cinematográficos (Gutiérrez Lanza, 1999), la unidad de análisis sobre la que se articula toda la investigación posterior es el **programa televisivo**. Por **programa** entendemos aquella unidad constituida por unos contenidos y estructura propia, que se emite por radio o televisión durante un tiempo determinado, o tal como lo definen los profesores Zabaleta y Zalakain “*modu programatuan editatu den ikus-entzunezko obra*”⁵⁷ (2004: 199). En este sentido también empleamos el término *espacio televisivo* entendido como programa o unidad de contenido.

Cada programa es ubicado en la parrilla semanal o mensual de una emisora o cadena de televisión dentro de lo que se conoce como programación, es decir, “aquella tarea del proceso de producción comunicativa del medio que organiza la distribución del material televisual disponible en el tiempo de emisión de la cadena” (Gómez-Escalonilla, 1998: 95).

⁵⁷“Aquella obra audiovisual editada de forma programada” (nuestra traducción).

Frente a concepciones que entienden la programación como si de un mero producto comercial se tratase, cuyo único objetivo es obtener los mejores resultados de audiencia posibles, Gomez-Escalonilla (1998) reivindica una definición de la programación no en función de la audiencia sino de los contenidos. En este sentido, la idea de programación que nosotros defendemos está estrechamente relacionada con la de catálogo de programas, tal como postula Gómez-Escalonilla:

La programación sería, por tanto, un catálogo de programas de los que interesa su temática y el predominio porcentual de los diferentes géneros en las parrillas de programación.

“[...] La programación es un conjunto organizado de programas que se ofrecen a la audiencia. Pero por diversos objetivos, existen posturas que priorizan su concepción como estrategia comercial y su utilización para conseguir una mayor audiencia; y otras que enfatizan los contenidos que la programación organiza y su uso informativo, formativo o lúdico. En estas últimas concepciones, la programación se entiende como un conjunto de programas definidos en razón al género al que pertenecen (1988: 22).

La metodología seguida para la confección del catálogo se fundamenta, en primer lugar, en la observación de las parrillas de programación publicadas en los diferentes diarios en el marco temporal preestablecido y, en segundo término, en el vaciado sistemático de la programación diaria tomando para ello como unidad de análisis cada programa emitido.

Sin embargo, hemos querido ir más allá de una mera cuantificación de los datos extraídos y para ello se han establecido paradigmas adecuados que nos permitan un análisis y un tratamiento

correcto de los datos. Por esa razón, al mismo tiempo que se recogen los datos, es preciso ubicarlos correctamente y adscribir cada programa o espacio televisivo a ciertas categorías o segmentos homogéneos. Para llevar a cabo esta tarea la noción de género resulta imprescindible.

3.1.2. La cuestión del género

La clasificación de los diferentes programas bajo la etiqueta del género al que pertenecen supone uno de los pilares básicos de esta investigación. Antes de empezar a verter datos al catálogo es necesario ubicar los diferentes textos audiovisuales de acuerdo con una taxonomía que ponga un poco de orden en el maremagno que constituye la oferta televisiva. Por tanto, todos los programas que vamos a ir registrando se van a definir y diferenciar por el criterio de clasificación del género, ya que “como los espacios televisivos son distintos unos de otros y no se les puede considerar en la investigación en toda su diversidad, hay que agruparlos en una tipología. Una clasificación precisa y sin ambigüedades es, como afirma Propp, “uno de los primeros pasos de la descripción científica” (citado en Gómez-Escalonilla, 1998: 102).

Según señala Mauro Wolf en su ya clásico artículo *Géneros y Televisión*, “las etiquetas de género (...) funcionan para el receptor como instrucciones sobre el modo de «usar» el texto, como principio de orden para orientarse dentro del conjunto de discursos televisivos” (1984: 193). Dentro de la programación televisiva el género se ha constituido en “un instrumento fundamental de estructuración semiótica y de proyección comunicativa” (Bettetini, 1986: 175), ya que

gracias a la etiqueta de género se establece una comunicación entre el productor y el receptor:

Una vez reconocido y socialmente legitimado, el género establece una fuerte y duradera interrelación, un sólido puente de unión entre la producción de sentido del emisor y las expectativas, las presuposiciones, las predisposiciones del receptor (*ibíd.*).

Los géneros audiovisuales han desarrollado en los últimos años una cantidad muy importante de variantes. La enorme fecundidad de los géneros audiovisuales junto con las diferentes ideologías y prácticas profesionales hacen que “el género no sea nunca un corsé rígido, sino una horma flexible” (Cebrián, 1992: 17). La clasificación que proponemos, por tanto, no puede entenderse como algo fijo e inamovible y menos todavía cuando estamos ante un medio en el que la movilidad de los discursos televisivos y la hibridización entre los diferentes géneros está continuamente en evolución. Como señala Castañares, “sin la menor exageración puede decirse que la televisión es el medio que más rápidamente está evolucionando desde el punto de vista discursivo. Este cambio afecta a todos los niveles y ha dado lugar, por consiguiente al cambio de géneros preexistentes y a la aparición de otros nuevos” (1997: 6).

Las perspectivas que se suelen adoptar a la hora de clasificar los diferentes programas de televisión bajo una tipología de género no son de ninguna manera homogéneas y la mayoría de ellas mezclan criterios de clasificación diferentes como contenido, audiencia o formato:

El género no lo determina un tema, un contenido particular, sino las formas y funciones escritas o audiovisuales empleadas de una manera y combinación peculiares. La base de un género es una estructura formal, unas reglas flexibles que cada autor adopta según su personalidad (Cebrián, 1992: 16).

Por lo tanto, de acuerdo con esas reglas flexibles, no existe una taxonomía estandarizada sino diferentes propuestas de clasificación. Seguidamente se presentan algunas de las clasificaciones que hemos recogido en la bibliografía consultada y que han servido de referencia a la hora de adoptar nuestra propia tipología de programas acorde con la finalidad de la investigación.

En primer lugar debemos mencionar la propuesta realizada por Georg-Michael Luyken en 1991, que es “el primer trabajo que se centra en una descripción de los textos audiovisuales que se traducen en Europa” (Chaume, 2004: 128). Luyken utiliza el sistema de clasificación adoptado por la Unión Europea de Radiodifusión (European Broadcasting Union), conocido con el nombre inglés de ESCORT (System of Classification of Radio and Television Programmes): “ESCORT is an ingenious attempt at ‘multidimensional’ classification, devised by the EBU Statistics Group as a ‘*method for the international standardisation of broadcasting statistics in general*’ “(1991: 129). Según este autor, determinadas formas de transferencia lingüística (doblaje, subtitulación, etc.) pueden ser más convenientes para un determinado tipo de programas que otros. Así, por ejemplo, los programas educativos no admitirían la subtitulación, ya que el receptor solamente tendría acceso a parte del contenido educativo. Atendiendo a esta premisa, Luyken diferencian nueve tipos de programas o géneros diferentes:

1. Educativos
2. Religiosos (servicios)
3. Deportivos (noticias, magazines, acontecimientos...)
4. Noticias (telediarios, especiales informativos...)
5. Divulgativos y de actualidad (ciencia, cultura, ocio...)
6. Dramáticos (series, largometrajes...)
7. Musicales (óperas, comedias musicales...)
8. Variedades (juegos y concursos, espectáculos)
9. Publicidad
10. Otros

En 1999 Agost propone una taxonomía de los géneros audiovisuales desde el punto de vista de la traducción audiovisual. Esta propuesta, afirma Agost, permitirá al traductor “analizar y comprender mejor los textos en la lengua original y toda esta información la puede transmitir al texto en la lengua de llegada” (1999: 24). Basándose en las intenciones comunicativas dominantes en los textos audiovisuales, Agost realiza la siguiente clasificación de los géneros audiovisuales susceptibles de ser doblados:

- a) Géneros dramáticos.
- b) Géneros informativos.
- c) Géneros publicitarios.
- d) Géneros de entretenimiento.

Dentro del macrogénero dramático incluye películas (del oeste, ciencia ficción, policíacas, etc.), series, telenovelas, telefilmes y dibujos animados; en los géneros informativos, documentales, informativos de actualidad, reportajes, *reality-shows*, programas sobre

la vida social, etc.; dentro de los géneros publicitarios se integran anuncios, publirreportajes, etc. ; y, por último, dentro de los programas de entretenimiento incluye crónicas sociales, retransmisiones deportivas, concursos, programas de humor, etc.

Como hemos señalado anteriormente, en el presente estudio hemos adoptado una perspectiva multidisciplinar, por lo que además de consultar estudios con un enfoque principalmente traductológico, nos ha parecido necesario hacer una aproximación a los trabajos que sobre televisión hay publicados y recoger también la perspectiva que desde los propios medios, es decir, desde la propia televisión, se adopta en relación con la tipología de géneros audiovisuales. En este sentido hemos tenido en cuenta la propuesta de clasificación de géneros que utiliza el grupo Taylor Nelson Sofres (TNSofres), empresa especializada en la medición de la audiencia de la televisión y cuyo sistema de clasificación tiene el mayor grado de homologación dentro del estado español. En la tabla 3.1. se muestran las propuestas de Luyken (1991), Agost (1999) y la que utiliza en la actualidad la empresa TNS (Taylor Nelson Sofres):

Tabla 3.1. Géneros y subgéneros televisivos

LUYKEN	AGOST	TNSOFRES
DRAMA (PROGRAMAS DE FICCIÓN) -Obras de Shakespeare -Culebrones -Largometrajes -Representaciones teatrales	GENEROS DRAMATICOS -Películas (del oeste, ciencia ficción, policíacas, comedias, dramas, etc.) -Series -Telenovelas -Telefilmes -Dibujos animados -Teatro filmado -Opera filmada -Canciones	FICCION -Cortometrajes -Largometrajes -Series -Telefilmes -Telenovelas -Dibujos animados -Teatro -Telecomedias -Miniseries -Otros
PROGRAMAS DE ENTRETENIMIENTO -Talk show -Programas con imágenes visuales y música	GÉNEROS PUBLICITARIOS -Anuncios -Anuncios dialogados -Publirreportajes -Venta por televisión -Campañas institucionales de información y prevención -Propaganda electoral	CULTURALES-EDUCATIVOS -Educativos -Divulgativos -Conferencias -Documentales
INFORMATIVOS -Boletines informativos -Documentales	GENEROS DE ENTRETENIMIENTO -Crónica social -Programas de gimnasia -Concursos, magazines -Retransmisiones deportivas -Programas de humor -Horóscopo	RELIGIOSOS -Actos religiosos -Efemérides -Programas fomativos
OPERAS		PROGRAMAS DE VENTAS -Tele-tienda -Ventas y demos -Guías comerciales
DIBUJOS ANIMADOS Y PROGRAMAS DE ANIMACIÓN		PUBLICIDAD

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

PROGRAMAS RELIGIOSOS		DEPORTES -Retransmisiones deportivas -Información deportiva
PROGRAMAS SOBRE CIENCIA Y ARTE		CONCURSOS
PROGRAMAS DEPORTIVOS		MUSICALES -Espacios musicales -Conciertos -Video clips.
		INFOSHOWS -Talk shows -Debate shows -Reality shows
		MISCELÁNEA -Magazines -Humor -Variedades -Prensa rosa -Circo
		TOROS -Corridas de toros -Noticias
		CONTINUIDAD -Avances programación -Transiciones -Cartas de regulación -Autopromoción -Programación regional
		OTROS

Creemos que la clasificación que utiliza TNS es excesivamente amplia para la programación de la televisión autonómica vasca en sus inicios y, por tanto, no responde a la estructura de la programación de una televisión como ETB y con una programación no muy variada en sus años iniciales. Por ello hemos intentado adoptar una clasificación intermedia, donde los géneros y subgéneros utilizados se adecuen mejor a las características del medio objeto del análisis, teniendo en cuenta que en nuestra clasificación se incluyen aquellos programas que necesariamente han tenido que ser traducidos para su doblaje y posterior emisión. Las tres propuestas, por tanto, pretenden englobar todos los textos audiovisuales. Nuestra propuesta, sin embargo, intenta adecuarse al medio objeto del estudio y a sus características particulares: se trata de una televisión con poca experiencia en emitir y con unos medios tanto técnicos como humanos más bien escasos.

Una vez analizadas las diferentes propuestas de tipología existentes y teniendo en cuenta las características del medio objeto de esta investigación, los 5.379 registros recogidos pertenecientes a otros tantos programas traducidos y doblados al euskera se han clasificado siguiendo la siguiente taxonomía:

Tabla 3.2. Clasificación de los programas

FICCION	CULTURALES Y EDUCATIVOS	SIN CLASIFICAR
- Dibujos animados - Largometrajes - Miniseries - Series de ficción - Telefilmes - Telenovelas	- Documentales - Programas divulgativos y educativos	- Programas sin clasificar

A continuación pasamos a demarcar temáticamente cada uno de los géneros y subgéneros que hemos utilizado en nuestra clasificación.

■ Ficción

Etimológicamente el término “ficción” viene del latín *fictiō*, es decir, “fingir”. Según la Real Academia de la Lengua Española cuando hablamos de “ficción” nos estamos refiriendo a aquellas “clases de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. Por tanto, podemos decir que ficción es aquello inventado por la imaginación y que en los géneros de ficción las historias se presentan ante el espectador como si fueran reales, aunque no se trate más que de una mera ilusión.

Hemos optado por el término “géneros de ficción” en detrimento de “géneros dramáticos” por dos razones: en primer lugar, porque el término “dramático” está unido a la clasificación clásica de los géneros dentro de la tradición de la literatura oral o escrita, y, en segundo lugar, porque del estudio de la práctica profesional se deduce que “ficción” es el término preferido por los profesionales del medio.

En la actualidad es el género que más horas de programación ocupa en las parrillas de las diferentes cadenas de televisión. Del mismo modo, es el género que más se presta a la traducción y al doblaje, puesto que gran parte de los productos audiovisuales de ficción proceden de Estados Unidos.

Sin ningún tipo de duda se puede afirmar que mientras ETB se iba estructurando, la ficción —los géneros dramáticos, según la terminología empleada por Agost (1999) — ha sido la columna vertebral, el eje sobre el cual ha girado toda su programación. El motivo de esta centralidad que el género de la ficción ha ocupado en ETB debe buscarse, además de en la falta de una infraestructura para crear sus propios productos, en el gran nivel de aceptación que este tipo de productos tiene entre la mayoría de los telespectadores.

Los principales formatos de ficción son los largometrajes, los telefilmes (*TV movies*), las series y miniseries, las telenovelas y los dibujos animados. Una de sus principales características es que, salvo en el caso de los largometrajes y los telefilmes, se trata de un género seriado, es decir, un producto que se emite en capítulos o episodios. Procedamos ahora a su análisis individualizado:

➤ **Largometrajes**

Una película de largometraje es aquella cuya duración mínima es de 75 minutos. La duración media de los largometrajes se sitúa entre 90 y 110 minutos. Son productos que, a pesar de que en un principio han sido creados para su exhibición en las salas comerciales, se adecuan perfectamente al canal de distribución de la televisión. De esta forma se consigue aumentar los ingresos y amortizar los gastos de producción, ya que los costes de los derechos de emisión de una película son muy elevados. Como ejemplo podemos mencionar el caso de *Titanic*, donde la adquisición de los derechos para su emisión en Antena 3 superó el millón de euros.

El cine siempre ha sido un producto muy atractivo tanto para los programadores como para los espectadores. Debido a su larga duración (90-110 minutos), a la que debe añadirse los cortes publicitarios, permiten a los programadores cubrir franjas enteras de la parrilla diaria, bien sea en los fines de semana o en horario de máxima audiencia durante los días de la semana. Los buenos resultados de audiencia que consiguen los largometrajes, sobre todo si se trata de productos de Hollywood, confirman que estos gozan de una buena aceptación entre los telespectadores.

Los diferentes filmes se han clasificado conforme a la etiqueta de género cinematográfico. Esta clasificación se ha llevado a cabo consultando las bases de datos del Ministerio de Cultura y del IMDB (*Internet Movie Data Base*).

Hemos de señalar que las clasificaciones que adoptan estas dos bases de datos no son coincidentes en muchos casos. Así, por ejemplo, *Cleopatra Jones* (Jack Starret, 1973) está catalogada como “*action*” en el IMDB, mientras que en la base de datos del MEC aparece bajo la denominación de “aventuras”.

Por otra parte, las películas no se agrupan en bloques estancos o herméticos sino que el mismo filme admite dos, tres y hasta cuatro calificaciones diferentes. Como muestra de estas diferencias de clasificación mencionaremos tres ejemplos. En primer lugar, la película *The Quiet Man* (John Ford, 1952) aparece clasificada bajo la etiqueta de “*Drama, Romance, Comedy*” en el IMDB, o el filme *Charade* (Stanley Donen, 1963) lleva las etiquetas de “Comedia-

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

suspense” en la base de datos del MEC. Por último, *La fuga de Segovia* agrupa hasta cuatro géneros diferentes: “Histórico, político, ficción y documental”, mientras que en la base de datos del IMDB únicamente figura como “*crime*”.

En la tabla 3.3. se muestran las diferentes clasificaciones de los géneros cinematográficos utilizadas por la base de datos del Ministerio de Cultura y por el IMDB:

Tabla 3.3. Géneros cinematográficos

MEC	IMDB
- Aventuras, thriller	- Fantasía, aventura
- Comedia	- Drama
- Histórico, político. Ficción y documental	- Western
- Aventuras	- Western, comedia, drama
- Comedia, drama	- Comedia
- Comedia suspense	- Drama, romance, comedia
- Policiaca	- Thriller
- Drama	- Musical
- Documental, histórico, político	- Drama, aventura, terror
- Aventuras histórico	- Thriller, drama
- Comedia criminal	- Ciencia ficción, horror
- Western	- Aventuras, ciencia ficción
- Dramática	- Misterio, thriller, terror
- Suspense	- Drama, western
- Espionaje	- Aventuras, drama

- Terror	- Comedia, fantasía
- Histórico	- Terror, misterior
- Comedia fantástica	- Acción, drama, aventuras
- Bélico drama	- Thriller, aventuras, acción
- Drama bélico	- Guerra, acción

➤ **Telefilmes (TV movies)**

A diferencia de los largometrajes, los telefilmes están pensados para la televisión. Los telefilmes son, por tanto, películas realizadas para ser emitidas por la pantalla pequeña y que, por tanto, se ajustan a sus técnicas de filmación y montaje. Estas serían sus características principales (Ministerio de Educación y Ciencia):

Las *TV Movies* (es decir, película para televisión o telefilm) tienen una hora y media o dos de duración. Se diferencian de un film pensado para la gran pantalla en aspectos estéticos, técnicos y de producción. Estéticamente está realizada con poco planos generales y un marcado abuso del primer plano. Técnicamente, los distintos actos se estructuran pensando en los cortes publicitarios. Los puntos de inflexión y los climas se distribuyen en momentos puntuales previamente fijados por el corte de publicidad de la cadena que ha encargado la grabación. A nivel de producción los plazos de rodaje son mucho más breves oscilando entre dos o tres semanas frente a las de seis a ocho semanas de un film de largometraje para cine; y desde luego poseen un número reducido de personajes, contados decorados y tramas de gran sencillez y muy directas. Los temas suelen sacarse de la realidad (de ahí el célebre cartel de ‘basado en hechos reales’), siendo el género más frecuentado el melodrama.

➤ **Series**

Las series están constituidas por relatos que se emiten de forma episódica. En la página web del Ministerio de Educación y Ciencia, en

el apartado dedicado a los géneros de ficción, encontramos la siguiente definición de este subgénero de ficción:

Podríamos definirla como una consecución episódica de relatos cuyo esquema más usual contiene un número de personajes fijos relacionados por unas tramas que: a) se continúan durante varios episodios o en toda la serie como las telenovelas; o b) se concluyen en cada episodio [...].

Las series se crearon a mitad del siglo XX con el propósito de sacar la mayor rentabilidad posible a la industria del cine y aumentar la producción de los estudios de Hollywood. En la actualidad constituyen uno de los productos más heterogéneos y con mayor salud en el panorama televisivo. Por lo que a sus características se refiere, los elementos principales que presentan las series en relación con el formato son los siguientes:

- Tienen una duración de 30 a 60 minutos.
- Argumentalmente están compuestas por una trama principal y por varias subtramas.
- Interviene un grupo reducido de personajes fijos.
- Utilizan pocos decorados y la mayoría están grabados en estudio, aunque también se sirven de decorados exteriores.

Dentro de las series también incluimos las llamadas comedias de situación, telecomedias o *sit-coms*, cuyos episodios tienen una duración de treinta minutos y por lo general su temática está basada en el humor, como por ejemplo las series británicas “*Yes, Prime Minister*” y “*Allo, ‘Allo*” o la estadounidense “*Roseanne*”.

➤ **Miniseries**

“A usu. short television series dealing with a single complete theme or plot” (*The New Shorter Oxford*). Se trata, pues, de series que tienen una continuidad argumental, pero a diferencia de las teleseries cada capítulo posee una única trama principal, que acabará resolviéndose al final de cada capítulo.

Las once miniseries que hemos registrado en el catálogo ETB-1 no presentan ninguna homogeneidad por lo que hace referencia a su duración. Así, mientras la miniserie “*The Borgias*” está compuesta por diez episodios de 50 minutos cada uno, la duración de “*Heimat-Eine deutsche Chronik*” es de 924 minutos con un total de 11 capítulos.

Las miniseries se basan en adaptaciones literarias como “*Oliver Twist*”, en historias reales o dramáticas como “*Pearl*”, que muestra la vida en Pearl Harbour hasta el ataque japonés y sus consecuencias, o en biografías de personajes célebres como “*Lord Mountbatten: The Last Viceroy*”.

➤ **Telenovelas (soap operas)**

Este subgénero se basa en la narración en forma de entregas periódicas de una historia melodramática. El argumento se basa fundamentalmente en sentimientos pasionales de amor, odio, desengaño y venganza.

Son producciones que cuentan con una gran cantidad de capítulos. La telenovela *Riviera*, por ejemplo, consta de 260 capítulos

de 26 minutos cada uno y *Dallas* tiene nada más y nada menos que 356 episodios.

➤ **Dibujos animados**

Al hablar del género de *dibujos animados* tenemos que destacar su heterogeneidad, por lo que resulta difícil su clasificación. Del mismo modo, no existe una única taxonomía que englobe este tipo de productos bajo la misma etiqueta. Así, además del término *dibujos animados* también podemos encontrar términos como *animación* y *programación infantil*:

La animación es un género cuyo análisis entraña no pocas dificultades, pese a lo aparentemente evidente de su definición. La razón es que, salvo que se habla de títulos específicos, la animación suele aparecer en los informes incluida dentro de categorías más amplias, tales como largometrajes, ficción, infantil, juvenil, cortometrajes, etc. No es habitual encontrarse con una categoría específica bajo la denominación exclusiva e inequívoca de animación y, cuando se encuentra, ello no es garantía de que se estén englobando todas sus posibilidades (Alfeo Álvarez, 2004: 257).

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española los dibujos animados son “los que se fotografían en una película sucesivamente, y que al ir recogiendo los sucesivos cambios de posición imitan el movimiento de seres vivos”. Los dibujos trazados con esta técnica de animación se utilizan para realizar películas destinadas a ser exhibidas tanto en las pantallas de cine como en las de televisión o en las de ordenador. Siendo estrictos, por tanto, los dibujos animados hacen referencia a un determinado tipo de

animación⁵⁸, a un “subgénero de las técnicas de animación” (Hernández Bartolomé, 2008: 88).

Sin embargo, autores como Agost (1999: 85-86) hacen uso del término *dibujos animados* e incluyen tanto películas como series, independientemente de la técnica y del formato utilizados. Por su parte, ETB habla de programación infantil en general y de dibujos animados en particular. Del mismo modo, la empresa Taylor Nelson Sofres utiliza este término para referirse a las películas o series destinadas al público infantil y lo engloba dentro del género de *ficción*. En este trabajo de investigación⁵⁹ utilizamos el término *dibujos animados* para referirnos tanto a los dibujos animados creados fotograma a fotograma como a cualquier tipo de animación, independientemente del formato.

Los dibujos animados suelen ser principalmente productos destinados al público infantil, aunque no exclusivamente. En la mayoría de las televisiones los dibujos animados son el producto audiovisual que ocupa la mayor parte de la programación infantil, de ahí su gran importancia educativa.

Dentro de este apartado hemos incluido productos de diferentes formatos y categorías. Así tenemos series infantiles como *Dotakon*, serie japonesa dirigida a los más pequeños, series destinadas a un

⁵⁸ Entre los diferentes tipos de técnicas de animación destacan las siguientes: dibujo animado, *stop motion*, pixilación o animación en 3D.

⁵⁹ Sin embargo, como se verá más adelante (véase 3.3.4.), a la hora de diseñar el *Catálogo ETB-1 (2006)* hemos creído conveniente dividir el género de *dibujos animados* en tres subgéneros: cine de animación, series de animación y *anime*.

público juvenil y adulto como *The Flintstones*; marionetas, donde la gesticulación y la movilidad de los personajes tienen gran importancia, clásicos de animación como *Alice in Wonderland*, películas para jóvenes y adultos como *Tintin et le lac aux requins*, o cine de animación dirigido a un público adulto como la película inglesa *Animal Farm*, basada en la obra del escritor inglés George Orwell.

■ Culturales y educativos

Según la UNESCO son programas culturales “aquellos programas cuyo objeto es estimular la curiosidad artística o intelectual, actividades o representaciones culturales y en general programas que pretendan enriquecer los conocimientos de la audiencia en cualquier esfera o fenómeno de la cultura sin sentido didáctico, mientras que por programas educativos se entiende “aquellos programas cuyo objeto es la educación y en los que el factor pedagógico es esencial”.

La presencia de este tipo de programas en el diseño de las parrillas de televisión es sumamente importante, ya que, como afirman Ibáñez Serna y Marín Murillo, “la programación cultural podría definir de alguna manera, ya cualitativamente, ya cuantitativamente cualquier TV, y por supuesto a la propia ETB” (1988: 10).

De acuerdo con las definiciones mencionadas, hemos dividido esta categoría en:

➤ **Documentales**

“Son programas formativos que transmiten el conocimiento no de la actualidad presente sino de la realidad que no caduca, de la naturaleza, la historia, el arte, la tradición, costumbres, cocina, otros pueblos, etc.” (Gómez-Escalonilla, 1989: 14). Atendiendo al contexto referencial podemos diferenciar varios tipos de documentales. Así tenemos documentales de carácter antropológico, como por ejemplo *Thalassa*, un programa de televisión que explica historias de personas que viven en contacto con el mar, historias que nos hacen conocer otros países, otras gentes, que nos abren horizontes y nos ponen en contacto con otras realidades; documentales ecológicos o de la naturaleza como *Mundua Cousteauen eskutik*, donde se narra la vida marina; documentales de viajes o exploraciones o documentales científicos y tecnológicos, de carácter meramente divulgativo sobre aspectos y avances en los campos de la ciencia y la tecnología.

➤ **Programas divulgativos y educativos**

Se trata de programas cuya principal finalidad es la de educar y en los que el factor pedagógico es esencial.

En esta clasificación se incluyen los métodos para aprender idiomas, como el *Méthode Victor*, dirigido a la enseñanza del inglés y que fue emitido por ETB durante los años 1990 y 1991.

■ **Programas sin clasificar**

En este apartado hemos incluido programas que no hemos podido clasificar bien porque la información publicada en las fuentes

primarias no permite asignarlos a ningún tipo de género en concreto, ni tampoco las búsquedas realizadas en fuentes secundarias como la base de datos IMDB o buscadores de Internet, nos han permitido obtener ninguna información que arrojase algo de luz sobre su contenido, como es el caso de *Dinastia Gorria*, programa que bien pudiera tratarse de un largometraje, un telefilm o una teleserie, o ciertos programas que aparecen con la etiqueta de “Visuales”, como *Play bridge* o *Modern Life*, pero de los que se desconoce su contenido.

Asimismo hemos incluido emisiones musicales como *Superstars* o *Hot for dogs*. No hemos estimado pertinente hacer otra categoría con los géneros musicales ya que, por una parte, son muy pocos los programas musicales que ETB ha emitido a lo largo del periodo estudiado, y, por otra, la intervención del traductor en este tipo de programas, si es que hay alguna, es mínima.

3.1.3. El diseño de la ficha ETB-1

Con el fin de construir el *Catálogo ETB-1 (1983-1992)* se diseñó, en primer lugar, una ficha maestra donde poder almacenar y distribuir toda la información extraída de las fuentes de consulta. Esta ficha maestra, denominada ficha ETB, está basada en la ficha “TRACE teatro” y ha sufrido ciertas modificaciones con el fin de adaptarla al campo de la traducción audiovisual. Para su diseño se ha utilizado el soporte informático que proporciona el programa de gestión de bases de datos *File Maker Pro 7*.

La ficha ETB funciona como una potente base de datos que nos va a permitir registrar, clasificar, analizar e interrelacionar los datos obtenidos, que, una vez sometidos posteriormente a diversos filtros de selección, nos permitirán seleccionar el corpus paralelo bilingüe inglés-euskera centro del estudio descriptivo.

La base de datos se estructura en cuatro pantallas correspondientes a otros tantos niveles de información, cada uno de los cuales contiene datos relativos a campos diferentes pero interrelacionados entre ellos (base de datos relacional). Cada ficha o pantalla guarda, pues, todos los datos correspondientes a los diferentes campos de información que contiene.

El proceso de registro de los datos es muy sencillo: teniendo en cuenta que cada emisión de un programa constituye una entrada, para introducir información hay que crear un registro nuevo e introducir los datos relativos al programa en cuestión. Estos datos se irán registrando y ordenando en cada una de las cuatro pantallas. Así por cada programa o registro tendremos cuatro pantallas o niveles de información diferentes con sus respectivos campos. Los campos son la unidad básica de introducción de datos en el registro, ya que almacenan, relacionan y presentan los datos que se han introducido en los registros. Este sistema de almacenamiento de la información nos facilitará la consulta de una manera rápida y fiable, ya que nos permite acceder a listados ordenados y clasificados por años, fecha de producción, hora de emisión, género audiovisual, etc.

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

A continuación se explican y presentan cada una de las pantallas o niveles que conforman la base de datos, así como las variables más importantes:

➤ Datos ficha ETB

El primer nivel de información refleja datos textuales sobre autor guión original, director original, actores, título original y título meta, etiqueta de género asignada al texto en la lengua meta, así como nacionalidad del producto audiovisual emitido.

Imagen 3.1. Pantalla Datos ficha ETB

The screenshot displays the FileMaker Pro interface for the 'ETB' database. The main window shows a form with the following structure:

- Form Header:** 'ETB' title, navigation icons, and a menu bar with options: Archivo, Edición, Vista, Insertar, Formato, Registros, Guiones, Ventana, Ayuda.
- Navigation Panel (Left):** Includes 'Present.', 'Ficha', 'Registro.', 'Total', and 'Desordens.' with corresponding icons and a 'NUM' field at the bottom.
- Form Fields:**
 - Datos:** Codigo, Fecha creación, Fecha modificación.
 - Datos Textuales:** Actor GuionO, Actor Guion M Traduc., Actor Protagonista O, Actor Protagonista M, Actor Secundario O, Actor Secundario M, Director O, Director M Doblaje, Titulo Meta, Titulo Origen, Etiqueta Meta, Sinopsis.
 - Other Fields:** Nacionalidad, Tipo, Género Meta.

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Los campos más relevantes son los siguientes:

- a) *Etiqueta meta*: hace referencia a la modalidad de traducción audiovisual empleada en la emisión del programa, es decir, *doblaje*, *subtitulado* y *voces superpuestas*.
- b) *Tipo*: este campo especifica las características de la persona que ha traducido (*traductor*), ajustado (*traductor-ajustador* o *ajustador*), corregido (*corrector*) o supervisado el doblaje del texto audiovisual (*director de doblaje*).

➤ Producción y Exhibición ficha ETB

En el segundo nivel se recogen datos relativos a la producción y exhibición del producto audiovisual como la fecha de producción origen, la duración origen o la fecha y hora de emisión meta.

Imagen 3.2. Pantalla Producción y Exhibición ficha ETB

The image shows a screenshot of the FileMaker Pro software interface. The main window displays a form titled 'ETB' with a tab labeled 'Producción y Exhibición'. The form is divided into several sections: 'Datos', 'Producción y Exhibición', 'Fuentes y relaciones', and 'Presentación'. The 'Producción y Exhibición' section contains the following fields: 'Codigo', 'Fecha creación', 'Fecha modificación', 'Director O', 'Genero Origen', 'Canal de Emisión', 'Estudio Doblaje', 'Fecha DoblajeM', 'Lugar Doblaje', 'EstudioProductoraO', 'Distribuidora', 'Fecha ProducciónO', 'Fecha Emisión M', 'Fecha Emisión O', 'Duración Meta', 'Hora', 'Días de la semana', 'Duración Origen', and 'Tipo Emisión'. The interface also shows a menu bar at the top with options like 'Archivo', 'Edición', 'Vista', 'Insertar', 'Formato', 'Registros', 'Guiones', 'Ventana', and 'Ayuda'. A toolbar with various icons is located below the menu bar. On the left side, there is a sidebar with 'Registro: 0', 'Total: 0', and 'Desordends:'. At the bottom, there is a status bar with the text 'Para ayuda, pulse F1' and 'NUM'.

En esta ficha, la programación semanal la hemos dividido en dos bloques: de lunes a viernes, por un lado, y los fines de semana, por otro. Entendemos que los programadores no eligen el mismo tipo de programación entre semana que los fines de semana y que, por tanto, “la diferenciación de las partes de la semana entre días laborables y fines de semana es pertinente en este estudio porque influye en la manera en que la televisión programa sus emisiones” (Gómez-Escalonilla, 1998: 136). Esta diferenciación se hace más evidente en el caso de la programación infantil:

En cuanto a la programación infantil, cabe afirmar que tampoco se programan de igual manera todos los días de la semana, pues existe *mayor probabilidad de que se programen más espacios y más tiempo dedicado al público menor si el día es de fin de semana (...)* (Ibíd.: 200).

Por lo que respecta a la distribución de los programas según las bandas o franjas horarias, en primer lugar hemos de señalar que, al igual que ocurre con los géneros, en este punto tampoco existe una división que esté homologada y que sea utilizada por todos los operadores audiovisuales. Para los objetivos de esta investigación hemos creído conveniente dividir la programación diaria en estas seis franjas horarias:

1. Madrugada: 02:30 - 08:30
2. Mañana: 08:30 - 15:00
3. Sobremesa: 15:00 - 18:00
4. Tarde: 18:00 - 20:00
5. *Prime time*: 20:00 - 24:00
6. Noche: 24:00 - 02:30

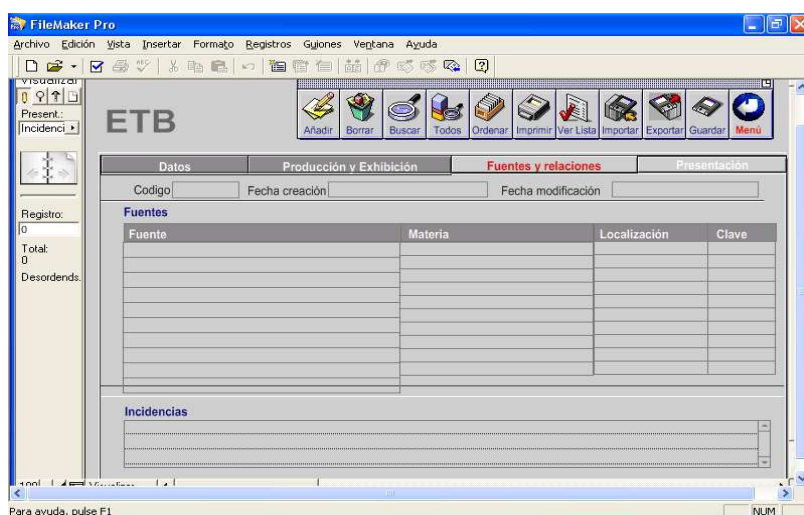
3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Algunas empresas como GECA dividen la jornada en dos bandas más: banda de acceso al mediodía (13:00 - 15:00) y acceso a *prime time* (20:00 - 21:00). Creemos, sin embargo, que para los objetivos de esta investigación estas divisiones no resultan operativas, razón por la que no las hemos utilizado.

➤ Fuentes y Relaciones ficha ETB

Este tercer bloque se reserva a las fuentes documentales, tanto primarias como secundarias, utilizadas para la obtención de los datos.

Imagen 3.3. Pantalla Fuentes y Relaciones ficha ETB



➤ Presentación ficha ETB

Por último, la ficha denominada *Presentación*, que puede considerarse como la ficha resumen de la base de datos, contiene los principales datos extraídos de las anteriores pantallas. De esta forma

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

se produce una interrelación entre esta pantalla y las otras tres, ya que los contenidos que figuran en ella proceden de los otros tres niveles.

Imagen 3.4. Pantalla Presentación ficha ETB

The screenshot shows the FileMaker Pro interface for the 'ETB' form. The 'Presentación' tab is active, displaying a form with the following fields:

- Datos:** Código, Fecha creación, Fecha modificación.
- Datos Textuales:** Director O, Título Meta, Título Origen, Nacionalidad, Etiqueta Meta, Género Meta, Género Origen, Canal de Emisión, Duración Meta, Duración Origen, Fecha Emisión M, Hora, Tipo Emisión, Clave Fuente, Fuente Documental, Incidencias.

Esta pantalla reproduce de la pantalla (1) *Datos*: el director original del producto audiovisual, el título meta y el título origen, la nacionalidad, la etiqueta meta (doblaje, subtítulo o voces superpuestas) y el género meta; de la pantalla (2) *Producción y exhibición*: el género origen, el canal de emisión, la duración meta y origen, la fecha y hora de emisión meta, y el tipo de emisión; por último, del bloque (3) *Fuentes y relaciones*: la fuente documental y su clave. Un último apartado se deja para anotar las posibles incidencias.

3.1.4. Fuentes documentales

Ante la ausencia de recopilaciones sobre la programación de ETB, dos han sido las fuentes consultadas para la obtención de los datos primarios: en primer lugar se ha recurrido a la consulta de diferentes medios de comunicación escritos en los que se publican los avances de programas que posteriormente van a emitir las cadenas televisivas, avances que son elaborados por las propias cadenas y que se dirigen a periódicos y revistas para su publicación; y, en segundo lugar, nos ha sido de gran utilidad la información obtenida en la base de datos IMDB.

Los recursos hemerográficos utilizados son:

- ❖ El diario *El Correo Español-El Pueblo Vasco*
- ❖ El diario *Egin*
- ❖ El suplemento televisivo *Tele-Deia*, editado conjuntamente con el periódico *Deia*
- ❖ La revista de información televisiva *Telebista*, editada por ETB.

3.1.5. Confección de la muestra

La muestra representativa de la programación de ETB a lo largo de los diez primeros años asciende a 3.650 días. Abarcar la totalidad del universo que corresponde a las parrillas de programación durante esos diez años sería no solamente una tarea ingente sino también innecesaria. Por esta razón hemos seleccionado una muestra lo

bastante amplia como para que sus resultados puedan ser extrapolables al conjunto global de la programación.

En este sentido creemos que tanto el periodo estudiado, que abarca diez años, como la selección realizada entre todo el universo disponible, que ha aportado un número de registros que asciende a 5.379, además de dotar al trabajo de la seriedad necesaria, le otorgan la credibilidad suficiente para poder tener una perspectiva rigurosa del diseño y de los contenidos de la programación del primer canal de la televisión pública vasca.

El criterio utilizado para obtener una muestra aleatoria pero lo suficientemente representativa ha sido seleccionar la primera quincena de los meses impares. Así, los meses en que se ha llevado a cabo un análisis diario de la programación a lo largo de la primera quincena han sido los siguientes: enero, marzo, mayo, julio, septiembre y noviembre. Los meses elegidos pueden ser considerados como típicos desde una perspectiva estadística. Por otra parte, se han evitado meses como agosto, donde la programación sufre importantes alteraciones como consecuencia del periodo vacacional.

No existe, salvo la última consideración, ninguna razón especial para la elección del citado universo. La adopción de la primera quincena de los meses impares se debe únicamente a razones de muestreo, ya que de la misma manera podíamos haber optado por otros días y meses.

Somos conscientes de que toda muestra de un universo concreto lleva consigo cierto margen de error, margen que será más pequeño cuanto mayor sea la muestra elegida. Tanto la base de la muestra, la primera quincena de seis meses a lo largo de diez años, como la unidad muestral, esto es, la oferta televisiva diaria, son lo suficientemente amplias como para que este error natural sea asumible y nos permita tener una visión casi completa de la estructura de la programación de ETB y de sus contenidos a lo largo del período del estudio. De hecho, teniendo en cuenta la cantidad de elementos que están incluidos en la base muestral de este estudio (3.650 días), para asegurarnos un nivel de confianza del 95% y un margen de error de $\pm 5\%$ hubiera sido suficiente analizar únicamente 347 días.

Sin embargo, el número de unidades muestrales analizadas asciende a un total de 900 días, 90 días por cada año analizado, cifra representativa del conjunto global de emisiones y más que suficiente para satisfacer los objetivos que nos hemos marcado con esta investigación.

3.2. ANÁLISIS DEL CATÁLOGO ETB-1 (1983-1992)

El análisis cuantitativo y cualitativo del catálogo nos ha servido para identificar las normas preliminares que gobernaron la emisión de programas adquiridos. Los datos recogidos nos ayudan a conocer la existencia de una determinada política que guía la elección de tipos textuales que se van a importar a la cultura vasca en el periodo objeto de estudio.

El *Catálogo ETB-1 (1983-1992)* está constituido por 5.379 registros, correspondientes a otros tantos programas emitidos. Del estudio de los datos recogidos se extraen conclusiones en cuanto al modelo de programación propuesto por ETB-1 a su audiencia y se puede evaluar hasta qué punto la programación ofrecida cumple con los objetivos establecidos en la ley de creación del ente público. Los datos del estudio permiten asimismo describir cómo fue y cómo evolucionó a lo largo del periodo analizado la oferta televisiva. El análisis de los datos nos revela las principales pautas de la programación de ETB-1.

En las páginas siguientes exponemos las principales conclusiones que hemos obtenido del análisis de la información contenida en el catálogo.

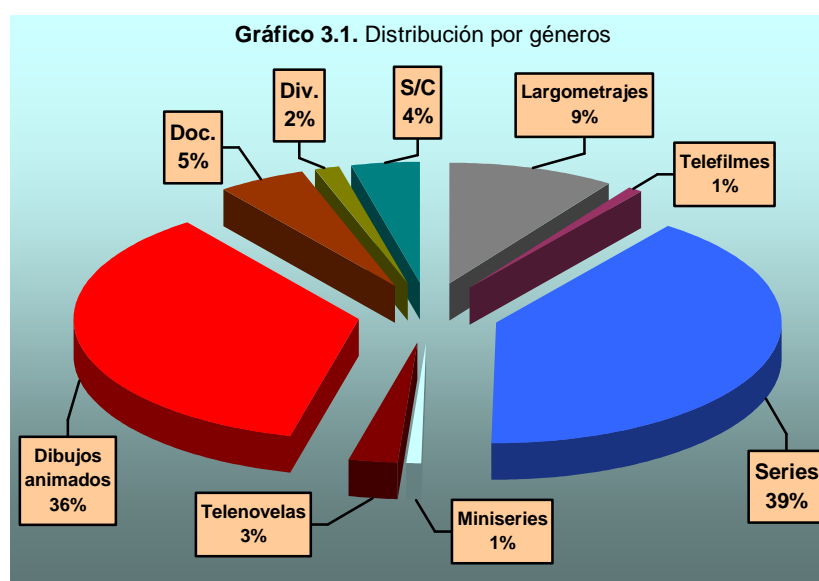
3.2.1. La oferta de ETB-1 en el periodo 1983-1992

En primer lugar nos ha llamado la atención el hecho de que de las dos horas y media de programación en el año 1983 se pasase a emitir cinco horas y media a lo largo del año 1984. Y nos llama la atención especialmente porque en aquella época inicial ETB no disponía ni de la infraestructura humana ni de los medios técnicos necesarios para dar cobertura a esas horas de emisión con las exigencias profesionales debidas. Precisamente esta es la razón de que el número de reposiciones de programas ya emitidos previamente fuera tan alto a lo largo de los primeros cinco años.

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Por lo que a la programación se refiere, los datos recogidos reflejan claramente la apuesta inicial de los responsables de ETB-1 por emitir productos importados. La razón también parece obvia: todavía sin la infraestructura necesaria para la producción de sus propios programas, la televisión vasca optó por la compra de productos extranjeros y por su traducción y doblaje al euskera.

El gráfico 3.1. nos muestra la distribución porcentual por géneros:



Los programas emitidos son mayoritariamente de entretenimiento, principalmente series, dibujos animados y largometrajes. Aproximadamente el 90 % de la producción importada está constituida por estos géneros de ficción.

Entre los géneros de ficción son las series las que gozan de una mayor presencia con una gran diferencia sobre los largometrajes y menor con respecto a los dibujos animados.

Desde sus comienzos se aprecia la apuesta de ETB-1 a favor de la programación infantil. Se corrobora de esta forma que los dibujos animados siempre han tenido un gran peso en el diseño de las parrillas de programación de este canal. De ahí la gran importancia que esta televisión tiene como vehículo de transmisión de ideas y de modelos culturales a los más pequeños, al mismo tiempo que actúa como elemento difusor de un modelo lingüístico concreto y sirve como herramienta de normalización lingüística.

En el otro extremo del espectro se encuentran los documentales y sobre todo los programas culturales y educativos, cuya presencia en la pantalla podemos considerarla meramente testimonial. Si bien el número de documentales se mantiene en los mismos porcentajes durante los primeros años, resulta altamente preocupante que los programas catalogados como divulgativos y educativos desaparecieran por completo en los años 1985 y 1986.

Consideramos que ETB perdió una oportunidad para diferenciarse de las televisiones de su entorno dotando a la programación de contenidos culturales de calidad. Sin embargo, los responsables de ETB optaron ya desde sus inicios por ofrecer a la audiencia vascohablante los mismos programas y el mismo diseño de programación que el resto de las televisiones, con el fin claro de conseguir la mayor cuota de audiencia posible en vez de intentar

diferenciarse de las demás por los contenidos de calidad de su programación.

3.2.2. La evolución de la oferta audiovisual

En líneas generales se puede afirmar que no se aprecia una evolución significativa en la oferta de programas importados por la televisión vasca y que se mantiene el guión diseñado desde sus comienzos. Los datos recopilados son un claro exponente de la escasa diversidad de la parrilla de programación del primer canal de la televisión vasca, puesto que fundamentalmente son dos los formatos en los que se concentra la oferta televisiva importada: las series y los dibujos animados. En este sentido, el desequilibrio en la oferta de programas resulta evidente. Por otra parte, durante todo el periodo estudiado se apuesta por los géneros de entretenimiento frente a otros géneros minoritarios como los culturales.

Por lo que respecta a los largometrajes se produce un incremento continuado durante los cinco primeros años para iniciarse un descenso paulatino a partir del año 1988.

Las series también siguen la misma evolución que los largometrajes. El año 1988 es el año que más programas de series de ficción vio reflejadas en la pantalla del televisor. Sin embargo, a partir de esa fecha se produce un retroceso significativo.

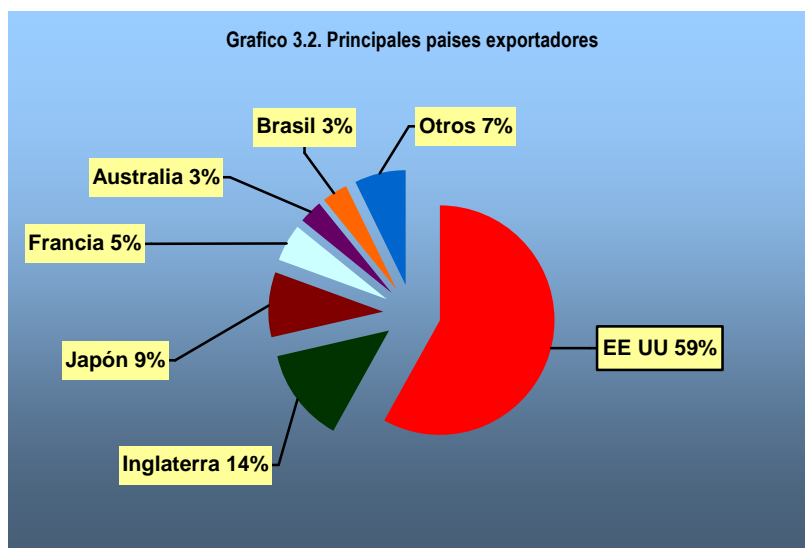
El descenso en la emisión de largometrajes y de series de ficción está relacionado con un aumento de los programas de diseño

propio, entre los que cabe destacar las retransmisiones deportivas. En la oferta de los dibujos animados, sin embargo, se constata una evolución ascendente. De hecho, es el único género que va ganando en horas de emisión. También es significativo el aumento de las horas de emisión de las telenovelas, hecho que da una idea del modelo de televisión que los responsables del ente público estaban diseñando por aquellas fechas.

3.2.3. Origen del material audiovisual emitido

El principal país exportador de programas para ETB son los Estados Unidos, con un 59 % del total de los productos comprados a otros países. Si a estos datos les sumamos los del Reino Unido resulta que casi el 75 % de la producción ajena proviene de un país de lengua inglesa. Esto implica que la lengua origen de la mayoría de los productos doblados al euskera es el inglés y más concretamente el inglés de los EE UU. Pero no solamente se exportan productos sino que con ellos también viajan los referentes culturales y las maneras de ser y de ver el mundo propias de cada país. Existe, por tanto, un riesgo de que se produzca una cierta colonización de la imagen por parte de un país concreto.

El gráfico siguiente nos muestra los principales países exportadores de productos audiovisuales:



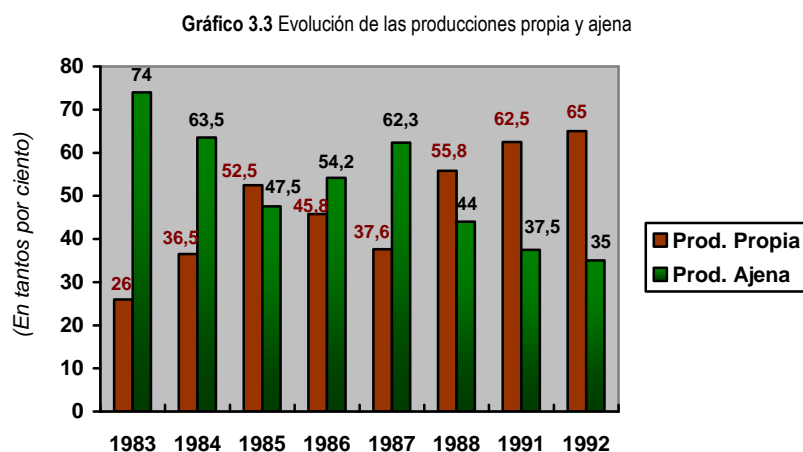
Por lo que respecta a los largometrajes, EE UU es el país productor de más de la mitad de los filmes emitidos por ETB, concretamente el 56,17 %. Le siguen el Reino Unido con un 10,16 % e Italia con tan sólo un 4,58 %. Asimismo, el liderato de EE UU se mantiene con las series de ficción. El panorama cambia cuando se trata de dibujos animados, donde Japón desplaza a EE UU y se sitúa como el primer país exportador de dibujos animados, con un 56 % del total. A Japón le siguen EE UU con un 30 % y Alemania y el Reino Unido con un 5 % cada una.

Por último, en relación con los programas culturales y divulgativos el primer hecho que llama la atención es que EE UU no figura como país exportador de ningún programa cultural. También resulta significativo que no figure el Reino Unido ya que este país ocupa un lugar preferencial en el mercado de programas culturales y

educativos. Asimismo es digno de mención que sea Francia la que ocupe el primer puesto en esta categoría con un programa destinado al aprendizaje del inglés.

3.2.4. Producción ajena y producción propia

Los datos relativos a la producción importada o ajena en relación con la producción propia nos pueden servir para obtener una radiografía del modelo de televisión que desde el ente público de Radio Televisión Vasca-EITB se quiso implantar en sus inicios. En el gráfico siguiente se aprecia claramente la pérdida progresiva de peso de la producción ajena a favor de la producción propia en el período 1983-1992⁶⁰, hecho que repercute de forma negativa en el mercado de la traducción audiovisual:



⁶⁰ Los datos correspondientes al año 1983 han sido extraídos del trabajo de Garitaonandía (1986). Los correspondientes a los años 1987 y 1988 se basan en los trabajos de Ibáñez Serna y Marín Murillo (1988) y Zabaleta (1988) respectivamente. Los datos del año 1992 han sido obtenidos a través del número 34 de los Informes Sectoriales de la CAV (1994). El resto de los datos provienen de Ibáñez Serna (1993).

Como se aprecia en el gráfico, en los primeros años de ETB los índices de producción propia eran realmente bajos. Como dato baste mencionar que en el primer año de vida de ETB, el índice de la producción propia era de un 26 % frente a un 74 % de la producción importada. Este hecho se puede considerar lógico si tenemos en cuenta que en el año 1983 ETB carecía de la infraestructura necesaria, tanto humana como técnica, para poder acometer producciones realizadas dentro de la misma televisión.

Sin embargo, cuatro años después, esto es, en 1987, el índice de producción ajena sigue siendo superior al de la propia, con un 62,37 % y un 37,65 % respectivamente.

No será hasta un año después, en 1988, coincidiendo con la puesta en marcha en 1987 del Centro de Producción de Programas en Miramón, cuando los índices se inviertan y la producción propia sea ya de forma constante mayor que la producción ajena. En el último año que abarca este estudio el índice de producción propia es del 65 % frente a un 35 % de la producción ajena.

Estos últimos datos confirman el hecho de que, a pesar de que el número de horas de emisión ha ido aumentando, se produce un descenso paulatino en el número de programas traducidos y doblados al euskera, excepto en el caso de los dibujos animados, donde se produce un aumento progresivo al que no afecta el descenso en el número de programas importados. Es más, los dibujos animados, al igual que ocurre en la actualidad, se constituyen en el eje principal que sustenta toda la actividad traductora para ETB.

Como conclusión final diremos que en sus inicios las emisiones de ETB-1 dependieron casi exclusivamente de la producción importada y, consecuentemente, de la traducción y doblaje de los productos audiovisuales al euskera. Cabe reseñar igualmente que EE UU se convirtió en el principal país exportador de productos audiovisuales para el consumo de ETB-1. Esta masiva importación de productos de origen estadounidense implicó asimismo una importación de ideas, comportamientos y referencias culturales estadounidenses a la audiencia vascohablante.

3.3. ELABORACIÓN Y DISEÑO DEL CORPUS O ETB-1 (2006)

En una primera instancia nos interesó conocer cómo fueron los inicios y posterior desarrollo de ETB-1, y para cumplir con ese objetivo se llevó a cabo un estudio diacrónico a nivel de catálogo. Una vez cubierta esta primera etapa hemos creído oportuno acercarnos a la realidad actual de la televisión pública vasca y por esa razón hemos optado por analizar el año 2006. Este estudio de corte sincrónico nos va a permitir no solamente conocer la oferta actual de programas televisivos sino que, dando un paso adelante en la investigación, va a constituirse en la base para conocer las normas y técnicas utilizadas en el trasvase lingüístico de los textos audiovisuales y el modelo lingüístico impulsado desde ETB-1.

A continuación explicamos cuáles han sido los pasos dados para la creación del *Corpus 1 ETB-1 (2006)*. Debido a que la metodología empleada para la elaboración del *Catálogo o Corpus O ETB-1 (2006)* es la misma empleada con el *Catálogo ETB-1 (1983-1992)*, sólo

incidiremos en aquellas cuestiones que hayan implicado algún tipo de cambio o variación sustancial.

3.3.1. Cuestiones preliminares

Antes de proceder a la presentación de los pasos seguidos para llevar a cabo la compilación del catálogo, así como del contenido del mismo, creemos que debemos explicar cuáles han sido las razones que nos han llevado a elegir el año 2006 como año en el que basar nuestra investigación.

En primer lugar, hay que tener en cuenta que uno de los principales problemas al que tiene que enfrentarse cualquier investigador de traducción audiovisual es el de la disponibilidad del material. Tener acceso al material audiovisual emitido hace ya un tiempo, resulta una tarea casi imposible debido a que las empresas de doblaje raramente guardan el material doblado y las televisiones son poco proclives a facilitar ese material. La elección de una fecha más cercana como es la del año 2006 nos brindaba la posibilidad de tener acceso a parte del material audiovisual emitido.

En segundo lugar, hemos utilizado un criterio de actualidad para justificar esta elección, ya que de esta forma tenemos la posibilidad de ver y seguir día a día la programación de ETB-1. Este seguimiento diario nos facilitará, en caso de que así sea necesario, el acceso directo a aquellos programas o espacios televisivos sobre los que las fuentes de documentación no aporten información suficiente.

En tercer y último lugar, la elección de 2006 como referencia está en consonancia con uno de los objetivos de esta tesis, a saber, describir el modelo de lengua actual utilizado en los doblajes emitidos por el primer canal de la televisión pública vasca.

La compilación del *Catálogo o Corpus 0 ETB-1 (2006)* nos permitirá posteriormente acercarnos al estudio y análisis de un corpus de textos audiovisuales seleccionados según criterios que en su momento se definirán y justificarán convenientemente, ya que “el estudio y análisis de los inventarios y catálogos son la base sobre la que se sustenta el ulterior estudio textual” (Merino, 2003: 643). Para ello, como afirma Bandín (2007:89), “el primer paso a seguir en todo estudio descriptivo es la recogida de datos y su posterior ordenación en un catálogo o inventario de traducciones al que denominamos corpus 0”.

El protocolo de trabajo se inicia, por tanto, con la recopilación y almacenamiento de los datos empíricos que nos proporciona el análisis de las parrillas de programación del primer canal de la televisión pública vasca durante el periodo objeto de estudio. Una vez concluido este primer estadio de la investigación se procede al análisis de datos. El análisis estadístico nos dará, en primer lugar, una visión de carácter global de la programación ajena de ETB-1 durante 2006. Este examen de la información sobre la oferta de programas doblados es de vital importancia para toda nuestra investigación posterior, puesto que de dicho análisis derivarán los criterios de selección que permitirán la transición metodológica del corpus 0 al corpus 1.

En cuanto a los criterios de construcción del *Catálogo o Corpus 0 ETB-1 (2006)*, la información que vamos a ir recogiendo para su almacenamiento en la base de datos esta acotada por los mismos parámetros establecidos para la construcción del *Catálogo ETB-1 (1983-1992)* (véase 3.1.1.). La única diferencia es que este estudio tiene un carácter sincrónico frente al carácter diacrónico de la anterior investigación.

3.3.2. Confección de la muestra

Una vez delimitado convenientemente el objeto de estudio, el universo abarca 365 días, con un número total de horas de programación de televisión en euskera cercano a las 8.000 horas. Del mismo modo que el investigador social no estudia todo el conjunto sino una muestra o parte significativa del conjunto global, nosotros también hemos decidido acercarnos al objeto de estudio a partir de una muestra representativa. Según Hernández Blázquez (2001: 127), “científicamente, las muestras son parte de un conjunto (población) metódicamente seleccionado que se somete a ciertos contrastes estadísticos para inferir resultados sobre la totalidad del universo investigado”.

Para seleccionar la muestra hemos elegido todo lo programado en el día como la unidad superior básica de análisis, ya que desde el punto de vista del receptor la oferta televisiva del día es la programación resultante de la parrilla que ofrece ETB-1 en ese momento. Por tanto, consideramos *unidad muestral* “a la unidad de selección, que en esta investigación corresponde a lo programado cada

día” (Gómez-Escalonilla, 1998: 119). En nuestra investigación, sin embargo, sólo nos interesa la programación ajena, por lo que sólo se recogen datos relacionados con ella. Una vez seleccionados los días se procede al vaciado de la programación diaria tomando como unidad de análisis cada espacio o programa televisivo perteneciente a la producción ajena.

Por otra parte, con el fin de asegurar que la muestra sea lo más representativa posible del modelo de programación ajena de la televisión vasca, hemos recurrido a un muestreo sistemático que consiste en la selección de la segunda quincena de los meses impares, esto es, enero, marzo, mayo, julio, septiembre y noviembre. No obstante, cualquier investigación social implica cierto margen de error:

Toda muestra de un universo heterogéneo, como es el caso de la programación televisiva, implica la asunción de un cierto margen de error, la única forma de evitarlo sería hacer coincidir por completo la muestra con el universo total. Hay pues, un error natural de muestreo asociado a la extracción al azar de un conjunto reducido de unidades procedentes de un universo de referencia. Siempre habrá una diferencia entre los resultados de las unidades que hemos seleccionado y las características del conjunto total del que proceden estas unidades. A este error natural de la muestra es al que se llama “error de azar”, que será más pequeño cuanto más grande sea el número de casos elegidos para confeccionar la muestra (Gómez-Escalonilla, 1998: 11).

En este orden de cosas, para la determinación del tamaño adecuado de la muestra con el fin de que ésta sea representativa del universo total hemos aplicado el muestreo simple para poblaciones

finitas⁶¹. A la hora de calcular el número óptimo debemos tener en cuenta dos parámetros: el nivel de confianza que vamos a otorgar a los resultados y el nivel máximo de error que vamos a admitir. Las muestras seguras ofrecen un nivel de confianza del 99% o del 95%, mientras que el porcentaje de error admitido suele oscilar entre el $\pm 5\%$ y el $\pm 10\%$. De este modo, teniendo en cuenta que los días incluidos en la base muestral ascienden a 365, para asegurarnos un nivel de confianza del 95% y un margen de error comprendido entre esos márgenes, el número mínimo de unidades que han de ser seleccionadas oscilan entre 187 para un margen de error de $\pm 5\%$ y 75 para un margen de error de $\pm 10\%$. La muestra de 100 días seleccionada se sitúa, por tanto, en un nivel de confianza del 95% y un margen de error del $\pm 8\%$.

Recapitulando, creemos que la muestra seleccionada —100 días, que representan el 27,40% del universo— es bastante representativa para establecer una descripción fiable de la programación ajena de ETB-1 y suficiente para satisfacer los objetivos de la investigación.

3.3.3. Fuentes documentales

Hemos creído conveniente ampliar las fuentes documentales consultadas con el fin de recabar y contrastar la mayor cantidad de información posible, excepto en el caso de los recursos hemerográficos, donde únicamente se han examinado los periódicos *El Correo Español-El Pueblo Vasco* y el diario en euskera *Berría*. A

⁶¹ Para obtener el tamaño de la muestra véase Hernández Blázquez, *Técnicas Estadísticas de Investigación Social*, 2001: 145.

continuación vamos a detallar cuáles han sido las principales fuentes documentales utilizadas para la obtención de los datos que figuran en las diferentes pantallas de la ficha ETB:

- a) La programación publicada en la página *web* de la televisión pública vasca: <http://www.eitb.com/euskara/programak>. Esta ha sido nuestra primera fuente de consulta. Los datos que generalmente aporta son los siguientes: título del capítulo o programa emitido, día y horario de emisión; en muy pocos casos una sinopsis del programa y una breve ficha técnica, principalmente cuando se trata de películas.
- b) Parrillas de programación facilitadas por ETB. En estas parrillas en formato de Microsoft Office *Excel*, junto con la lista de programas, aparece el minutaje exacto de la programación diaria de televisión (ver anexo 2). Concretamente hemos utilizado las parrillas de programación correspondientes a las segundas quincenas de los meses de julio y septiembre.
- c) Los recursos hemerográficos lo conforman los siguientes diarios:
 - *El Correo Español-El Pueblo Vasco*
 - El diario de noticias *Berria*

La información recogida en estos diarios es, en la mayoría de los casos, más extensa que la publicada por la propia televisión vasca, por lo que han constituido el complemento ideal para recabar toda la información necesaria para

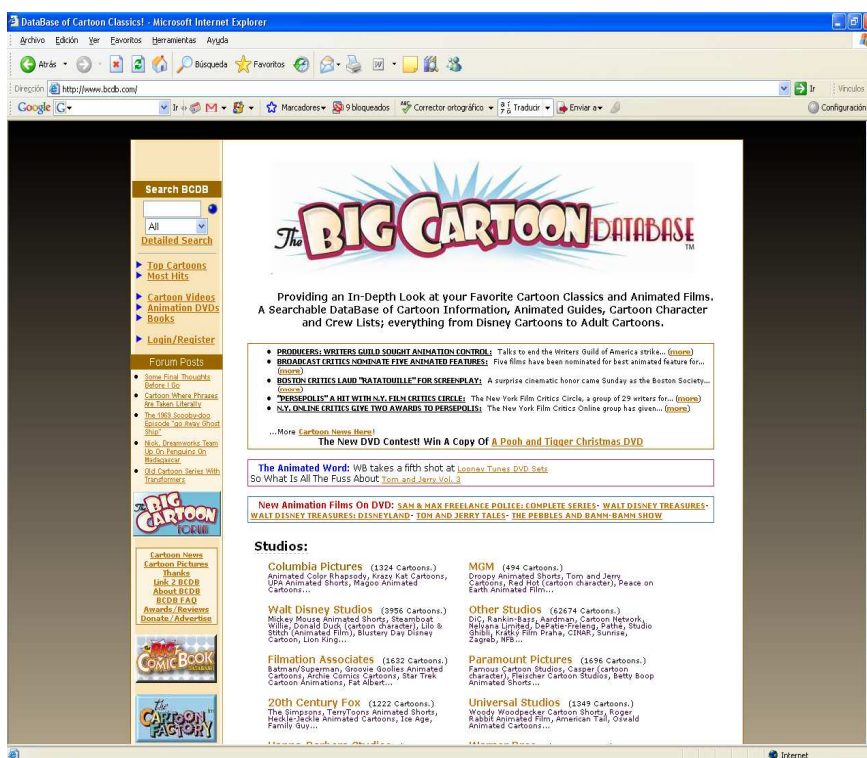
rellenar la mayor parte de los campos contenidos en la ficha.

d) Bases de datos:

- La información contenida en la base de datos *Internet Movie Data Base*, www.imdb.com, una de las mayores base de datos existente en Internet sobre películas, dibujos animados y series de televisión, ha servido para cumplimentar datos que no figuran en ninguna otra fuente, como por ejemplo, la fecha de producción de una serie de animación.
- La base de datos francesa <http://www.planete-jeunesse.com>, que contiene 1.328 fichas de cine y series de animación emitidas por las televisiones francesas.
- La base de datos estadounidense "*The Big Cartoon Database*" <http://www.bcdb.com/cartoons>, una de las mayores bases de datos sobre dibujos animados, tanto series animadas como cine de animación, desde los clásicos de Disney para niños hasta dibujos para adultos, contiene más de 85.000 fichas sobre dibujos animados. A diferencia de otras bases de datos, ésta ofrece información relevante no solamente sobre las series sino también sobre todos los capítulos de los que consta cada una de las series de dibujos animados. La interfaz que muestra su página web es la siguiente:

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Imagen 3.5. Página web de la base de datos *The Big Cartoon*



- Las base de datos sobre el doblaje en España, www.eldoblaje.com, y el doblaje en catalán, www.eldoblatge.com, también aportan información valiosa sobre películas y series dobladas y emitidas en España, tanto en español como en catalán.
- Por último, la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura aporta las fichas técnicas de las películas estrenadas en España: <http://www.mcu.es/bddpeliculas/>

Asimismo, también hemos conseguido información valiosa a través de consultas realizadas directamente con personal de ETB-1. Concretamente información sobre los títulos originales de varias series y cine de animación para los que únicamente conocíamos el título en euskera.

3.3.4. El género de *Dibujos animados*

En relación con los dibujos animados nos vemos en la necesidad de realizar una precisión terminológica. En nuestro anterior trabajo de investigación no consideramos necesario la división en subgéneros de los productos audiovisuales destinados al público infantil y por ello únicamente utilizábamos la etiqueta de *Dibujos animados*. Al abordar el catálogo de 2006, sin embargo, hemos creído conveniente realizar una clasificación más acorde con las características que presentan los diferentes tipos de dibujos animados. En consecuencia, una clasificación mínima de la programación infantil creemos que debe englobar al menos a estos tres subgéneros: series de animación, *anime* y cine de animación. Seguidamente se procede a definir cada uno de los subgéneros:

- a) **Series de animación.** Son dibujos animados que se emiten en capítulos. Su duración no suele superar los treinta minutos. Por lo que respecta al contenido, las tramas se pueden continuar durante varios episodios o concluir con cada capítulo.

- b) ***Anime.*** Se trata de cine de dibujos animados japoneses destinados tanto al público infantil como adulto. La mayoría de las series *anime* proceden del manga, es decir, comics

japoneses. Una de las principales diferencias con respecto al resto de las series de animación radica en la forma. En la página web del departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco podemos leer la siguiente descripción de la forma de estos dibujos⁶²:

Las principales características de los anime, al igual que de los manga modernos, son los rasgos occidentales y los grandes ojos de sus personajes. En cuanto a la animación, cuenta con grandes diferencias con respecto a los dibujos americanos: el anime tiene 6 fotogramas por segundo (frente a los 16 de la animación de EEUU). Por otra parte, las escenas de acción son generalmente estáticas, y muestran la misma situación desde diferentes ángulos, logrando así mantener el suspense. Asimismo, los dibujantes japoneses intentan ahorrar animación manteniendo el fondo, repitiendo escenas de capítulos anteriores o animando sólo la boca en los diálogos.

Por lo que respecta al contenido, destaca la gran variedad de géneros que mezcla: desde la comedia o el drama hasta la acción o la ciencia ficción, entre otros. Asimismo, en las series *anime* se refleja el estilo de vida japonés y a diferencia de las series de animación sobre todo estadounidenses los personajes tienen sentimientos, contradicciones, virtudes y defectos, y pueden morir.

c) **Cine de animación.** Por *Cine de animación* entendemos los largometrajes de dibujos animados, tanto los clásicos de animación como los de animación digital.

⁶² Véase <http://www.hiru.com/es/zinea/erreportaiadidaktikoak/58564>

3.3.5. Cambios en la ficha ETB

Anteriormente (véase 3.1.3.) hemos explicado el diseño de la ficha ETB, por lo que en este apartado únicamente vamos a dar cuenta de los cambios introducidos a la hora de confeccionar el *Catálogo ETB-1 (2006)*.

➤ **Datos ficha ETB:** Hemos prescindido de los campos Actor protagonista M y Actor Secundario M, ya que no disponemos de fichas de doblaje.

— **Etiqueta meta**⁶³. No es operativa porque no disponemos de datos. En la mayoría de casos sabemos que el programa emitido ha sido doblado, como ocurre con los dibujos animados, o que rara vez se va a emitir un espacio televisivo con subtítulos en euskera, o que los documentales se emiten utilizando la técnica de las voces superpuestas. Sin embargo, puede haber algún caso en que sí se haya subtitulado un determinado programa o que en el caso de los documentales hayan sido emitidos utilizando la técnica de la narración. Como no podemos saberlo a no ser que visionemos todos los programas, creemos que no es operativa.

Por otra parte, se han sustituido los siguientes campos:

— **Autor guión M Traducción.** Se ha sustituido por **Traductor-ajustador**. El autor del guión meta cuya versión va a ser utilizada para el doblaje de la versión original es siempre un

⁶³ En el caso de la ficha TRACE de teatro la *Etiqueta meta* hace referencia a si el texto meta es una versión, una traducción o una adaptación.

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

traductor-ajustador en el caso de los estudios de doblaje del País Vasco

Finalmente, se han añadido los siguientes campos:

- **Lengua fuente.** Hace referencia al idioma original del texto audiovisual.
- **Género.** La diferenciación entre *Género origen* y *Género meta* se ha abandonado y se ha optado por una única etiqueta de *Género meta*. La razón de esta decisión radica en el hecho de que el concepto de género suele variar entre los países de origen y España.

Esta es la imagen que presenta la pantalla de Datos ya cumplimentada:

Imagen 3.6. Pantalla Datos ficha ETB

The screenshot shows a web-based data entry interface for ETB. At the top, there is a toolbar with icons for 'Añadir', 'Borrar', 'Buscar', 'Todos', 'Ordenar', 'Imprimir', 'Ver Lista', 'Importar', 'Exportar', 'Guardar', and 'Menú'. Below the toolbar, the form is divided into four tabs: 'Datos', 'Producción y Exhibición', 'Fuentes y relaciones', and 'Presentación'. The 'Datos' tab is active, showing the following fields:

Datos		Producción y Exhibición	Fuentes y relaciones	Presentación	
Código	05602	Fecha creación	11 de enero de 2007	Fecha modificación	28 de noviembre de 2007
Datos Textuales					
Título Meta	Popeyeren Bidaia: Altboreen Bita				
Título Origen	Popeye's voyage: the Quest for Pappy			Nacionalidad	Estados Unidos
Género	Cine de animación				
Lengua fuente	Inglés	Lengua intermedia			
Director O	Ezekiel North				
Autor Guion O	Jim Hardison, Paul Reiser				
Actor Protagonista O					
Actor Secundario O					
Director M Doblaje					
Traductor-ajustador					
Síntesis					

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

➤ **Producción y Exhibición ficha ETB:** se han eliminado estos campos:

▫ **Género origen.** Nos atenemos al género meta debido a las diferencias de criterio que se siguen en las culturas origen y meta de los textos audiovisuales.

▫ **Canal de emisión.** En nuestro caso el canal de emisión siempre es el primer canal de la televisión pública vasca, es decir, ETB-1.

Una vez realizados todos los cambios señalados, la apariencia de la ficha Presentación ha quedado de la siguiente manera:

Imagen 3.7. Pantalla Presentación ficha ETB

ETB

Añadir Borrar Buscar Todos Ordenar Imprimir Ver Lista Importar Exportar Guardar Menú

Datos	Producción y Exhibición	Fuentes y relaciones	Presentación
Código: 05602	Fecha creación: 11 de enero de 2007	Fecha modificación: 28 de noviembre de 2007	

Datos Textuales

Director O: Ezekiel North

Título Meta: Popeyeren Bidaia: Ataboren Bila

Título Origen: Popeye's voyage: the Quest for Pappy

Nacionalidad: Estados Unidos Lengua fuente: Inglés

Género: Cine de animación Lengua intermedia:

Duración Meta: 44 min Duración Origen: 44 min

Fecha Emisión M: 28/11/2006 Hora: 10:20 Tipo Emisión: Mañana

Clave Fuente: ETB Fuente Documental: ETB.com

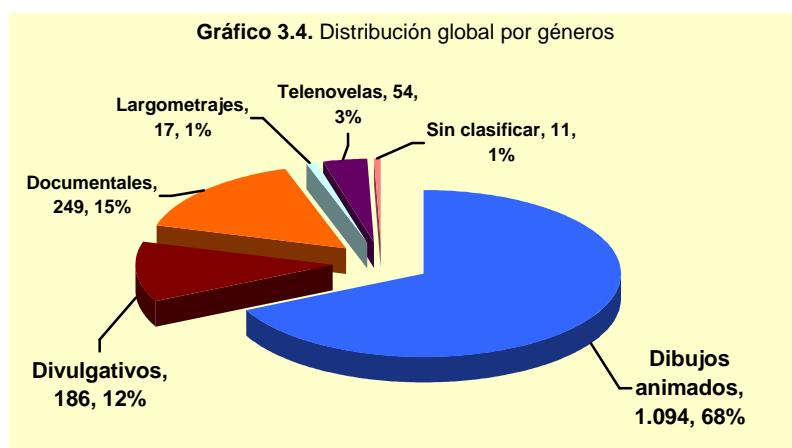
Incidencias:

3.4. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DEL CORPUS O ETB-1 (2006)

Como hemos señalado en el punto 3.3.2., el universo analizado abarca un total de 100 días. El número total de entradas o registros recogidos a partir del análisis de la unidad muestral seleccionada asciende a la cifra de **1.611**. Este número de registros se corresponde con el de emisiones de otros tantos programas, independientemente de que se trate bien de reposiciones o bien de programas que se emiten por primera vez. En el **anexo 1 (catálogo de programas ajenos emitidos por ETB-1 en el 2006)** se ofrece el listado completo de los diferentes programas emitidos en el periodo estudiado. A continuación ofrecemos el análisis estadístico de la información contenida en la ficha ETB-1:

- **Datos globales**

La distribución global por géneros de la programación ajena correspondiente a los 1.611 registros es la siguiente:

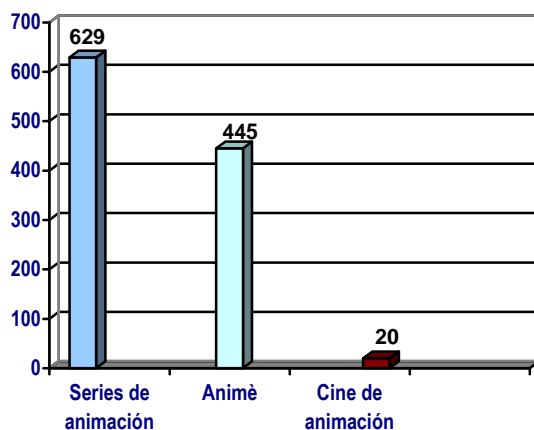


De los datos que refleja la tabla destaca la supremacía absoluta de los dibujos animados (68%) frente al resto de los géneros. Esta supremacía, que ya se reflejaba en el análisis del *Catálogo ETB-1 (1983-1992)*, donde los dibujos animados ocupaban casi el 36% de la producción ajena de ETB, se ha acentuado de forma considerable en 2006 hasta alcanzar el 68%. Estos datos, por tanto, vuelven a corroborar nuestra hipótesis de que ETB-1 primó en sus inicios, y sigue primando en la actualidad, los dibujos animados por encima de otros géneros. De hecho, los dibujos animados constituyen el 93,90% de todos los géneros de ficción.

➤ **Dibujos animados**

Ahora nos interesa detallar con mayor exactitud el análisis de los 1.094 programas que integran el género de dibujos animados en el *Catálogo ETB-1 (2006)* y para ello vamos a ver cuál es la oferta según los diferentes subgéneros en los que hemos dividido el género de dibujos animados. Así, en el gráfico 3.5. podemos observar cómo los subgéneros *Series de animación* y *anime* acaparan la mayor parte de programas dedicados a los dibujos animados y cómo la presencia del subgénero *cine de animación* es meramente anecdótica (de hecho, su aparición en pantalla se produce coincidiendo con periodos vacacionales, especialmente Semana Santa y Navidad).

GRÁFICO 3.5. Subgéneros de dibujos animados



Procedamos ahora a conocer en detalle cuál es el contenido del *Catálogo ETB-1 (2006)*. Para ello, vamos a analizar cada uno de los diferentes géneros.

- **Largometrajes**

La lista de los largometrajes exhibidos en la pantalla de ETB-1 que hemos recogido después del análisis muestral es la siguiente (ordenados por año de producción):

Tabla 3.4. Lista de largometrajes (2006)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	PAÍS	AÑO DE PRODUCCIÓN	LENGUA FUENTE	GÉNERO CINEMATOGRAFICO ⁶⁴
Comanche Station	Komantxeen lurralde	EE.UU.	1960	Inglés	Western

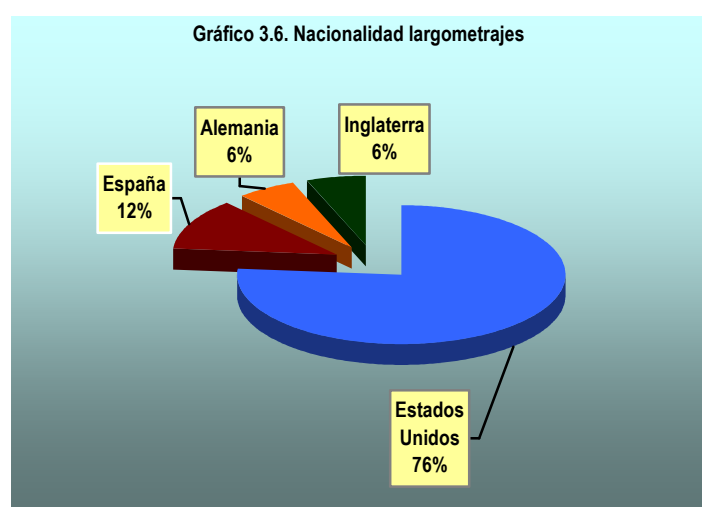
⁶⁴ Según la clasificación que figura en la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura.

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Superman III	Superman III	Inglaterra	1983	Inglés	-----
The Color Purple	Kolore purpura	EE UU	1985	Inglés	Drama
Hudson Hawk	Belatz handi	EE.UU.	1991	Inglés	Comedia, aventuras
Thunderheart	Bihotz trumoitsu	EE.UU.	1992	Inglés	Policiaico
Charlie & Louise - Das doppelte	Charli eta Louise	Alemania	1994	Alemán	Infantil
Dragon heart	Dragoi bihotza	EE.UU.	1996	Inglés	Fantástico
Fly away home	Askatasun hegoetan	EE.UU.	1996	Inglés	Drama, aventuras
Secretos del corazón	Bihotzondoko sekretuak	España	1996	Español	Drama
Mr. Nice Guy	Tipo jatorra	EE.UU.	1997	Inglés	Comedia
Beverly Hills Family Robinson	-----	EE.UU.	1998	Inglés	-----
Madeline	Madeline	EE.UU.	1998	Inglés	Comedia
Domestic disturbance	Gezurtia etxean	EE.UU.	2001	Inglés	Thriller
Little secrets	Sekretu txikiak	EE.UU.	2001	Inglés	Familiar
Tailor of Panama	Panamako jostuna	EE.UU.	2001	Inglés	Drama
I Spy	-----	EE.UU.	2002	Inglés	Thriller
El Misterio Galíndez	Galíndez misterioa	España	2003	Español	Drama

Atendiendo a la nacionalidad, se observa que la mayor parte de los largometrajes proceden de Estados Unidos. Se confirma así que

ETB-1 importa los largometrajes que emite principalmente de Estados Unidos. España con dos largometrajes y Alemania e Inglaterra con uno cada uno acaparan únicamente el 24% de la producción ajena correspondiente al género *largometrajes*. Esta supremacía de Estados Unidos tiene su reflejo en la lengua original de los filmes exhibidos, puesto que el inglés es la principal lengua de las películas emitidas. Efectivamente, 14 de las 17 películas emitidas tenían el inglés como lengua original. El gráfico 3.6. muestra la distribución de los largometrajes conforme al país de procedencia:



- **Series de animación**

En cuanto a las series de animación, el catálogo recoge 629 registros correspondientes a otros tantos espacios televisivos de este género. Los títulos de las series de animación emitidas son los siguientes:

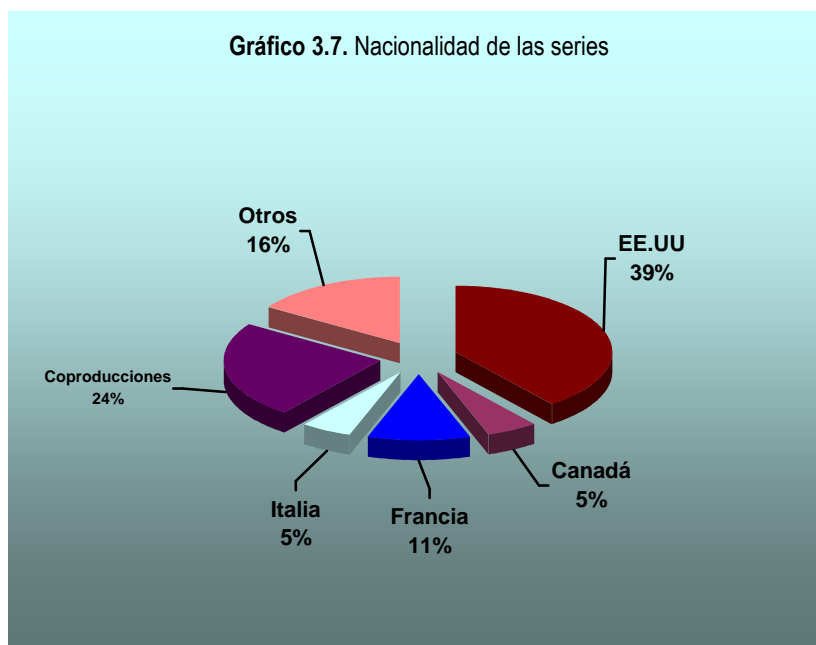
Tabla 3.5. Lista de series de animación (2006)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	PAÍS	Año de producción	LENGUA FUENTE
Popeye the Sailor	Popeye marinela	EE.UU.	1960	Inglés
The Flintstones	Harriketarrak	EE.UU.	1960	Inglés
Wacky Races	Lasterketa zoroak	EE.UU.	1968	Inglés
Calimero	Kalimero	Japón+Italia	1972	Japonés
Wickie	Vicky Bikingoa	Japón+Alemania	1974	Japonés
Draghetto Grisù	Grisu dragoi txikia	Italia	1975	Italiano
I fantastici viaggi di Ty e Uan	Ty eta Uanen bidaia fantastikoa	Italia	1980	Italiano
Inspector Gadget	Gadget inspektorea	EE.UU.+Francia	1983	Inglés/ Francés
Lucky Luke	Lucky Luke	Francia	1983-1984 1991-1992	Francés
Bibifoc	Seabert	Francia	1984	francés
Dinosaucers	Dinosaurioak	EE.UU.	1989	Inglés
The Real Ghostbusters	Mamu harrapariak (Benetako mamuak)	EE.UU.	1989	Inglés
Yo Yogi	Yogiren taldea	EE.UU.	1991	Inglés
Les aventures de Tintin	Tintinen abenturak	Francia	1992	Francés
Beethoven	Beethoven	EE.UU.	1994	Inglés
Earthworm Jim	Jim zizare	EE.UU.	1995	Inglés
The Mask	Maskara	EE.UU.	1995	Inglés
Magic School Bus	Autobus magikoa	Canadá+EE.UU.	1997	Inglés
Ugly Duckling	Ahatetxo itsusia	EE.UU.	1997	Inglés
Pippi Longstocking	Pippi Kaltzaluze	Alemania+ Canadá+Suecia	1998	Inglés
Maroons	Maroons	EE.UU.+Corea del Sur+España	1999	Inglés
Rocket Power	Rocket Power	EE.UU.	1999	Inglés
Simsalagrimm	Simsalagrimm	Alemania	1999	Alemán
The new Woody Woodpecker show	Txori zoro	EE.UU.	1999	Inglés
Jack and the Beanstalk	Jack eta babarrun magikoak	EE.UU.	2000	Inglés
The Last Reservation	Azken erreserba	Inglaterra	2000	Inglés

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

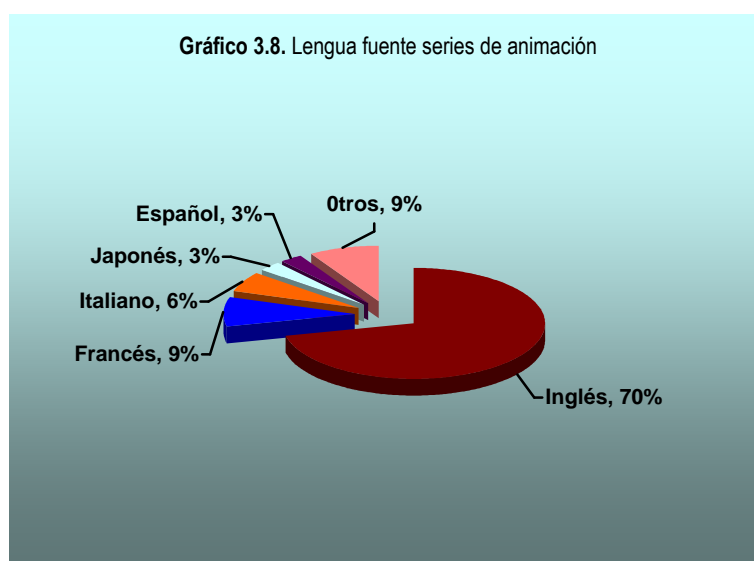
Anne of Green Gables - The animated series	Anne etxe berdekoa	Canadá	2001	Inglés
Braceface	Burdin aho	Canadá + EE.UU.	2001	Inglés
Totally Spies	Berebiziko espioiak	EE.UU.+Francia	2001	Inglés
Stargate Infinity	Stargate Infinity	EE UU	2002	Inglés
King	Errege	Canadá	2003	Inglés
Martin Mistery	Martin Mistery	Francia	2003	Inglés
Yoko! Jakamoko! Toto!	Yoko, Jakamoko eta Toto	Inglaterra+Japón	2003	Inglés
Xialin Showdown	Xiaolin erronka	EE UU	2003	Inglés
Lola & Virginia	Lola eta Virginia	España	2005	Español
----	Talde izaera	-----	-----	-----

La nacionalidad de las 36 series de animación emitidas por ETB-1 presenta el siguiente gráfico⁶⁵:



⁶⁵ Se desconoce la nacionalidad de la serie "Talde izaera".

Estos datos ponen de relieve dos aspectos: por una parte, el predominio de las producciones estadounidenses, y, por otra, la presencia de coproducciones internacionales, uno de los modelos de colaboración cada vez más habituales en la producción cinematográfica. Entre las coproducciones destacan las franco-canadienses y franco-estadounidenses, con cuatro series en total. Por lo que respecta a la lengua fuente de las series de animación, el gráfico 3.8. nos revela que el 70% de las series de animación tiene como lengua fuente el inglés; a bastante distancia se coloca el francés con el 9%.



- **Anime**

Las series emitidas dentro del subgénero *anime* han sido las siguientes (ordenadas por año de producción):

Tabla 3.6. Lista de series ANIME (2006)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	PAÍS	AÑO PRODUCCIÓN	LENGUA FUENTE
Doraemon	Doraemon katu kosmikoa	Japón	1979	Japonés
Ninja Hattori-kun	Hattori ninjaren abenturak	Japón	1981	Japonés
Dragon Ball: Shen Long no densetsu (Legend of Sheron)	Dragoiaren kondaira	Japón	1986	Japonés
Kiteretsu daihyakka	Kiteretsu, nobitaren lehengusu azkarra	Japón	1988	Japonés
Dragon Ball Z	Dragoi bola Z	Japón	1989-2003	Japonés
Dragon Ball Z: Zetsubô e no hankô! Nokosareta chô senshi - Gohan to trunk	Gohan eta Trunks	Japón	1993	Japonés
Hello Kitty II	Hello Kitty	Japón	1993	Japonés
Muka muka paradise (en.)	Muka muka	Japón	1993	Japonés
Dragon Ball GT	Dragoi bola GT	Japón	1996-2005	Japonés
Kochira Katsushika-ku Kameari kôen mae hashutsujo	Kochikame	Japón	1996	Japonés
Cardcaptor Sakura	Sakura, kartak zakura	Japón	1998	Japonés
Poketto monsutâ	Pokemon	Japón	1998	Japonés
Ojamajo doremi	Doremiren magia	Japón	1999	Japonés
Nonochan	Nonochan	Japón	2001	Japonés
Rockman.exe	Megaman	Japón	2001	Japonés

Lógicamente al tratarse de un subgénero cuyas raíces están en la cultura japonesa todas las series provienen de ese país. La lengua fuente es el japonés aunque en el caso de la televisión pública vasca

no se traduzca directamente de esa lengua sino a través de lenguas intermedias, utilizando traducciones mediadas (Rabadán y Merino, 2004: 25-26) del español y ocasionalmente del inglés.

- **Telenovelas**

La única serie perteneciente a este género es la titulada *Maite kuttuna*, cuyo título original en español es *Carita de Ángel*. Producida en el año 2000 por la cadena mejicana Televisa, está basada en la serie original argentina. La telenovela consta de 125 capítulos y fue emitida íntegramente por ETB-1 a lo largo de 2006.

- **Cine de animación**

La lista de las películas pertenecientes al cine de animación es la siguiente (ordenadas por año de producción):

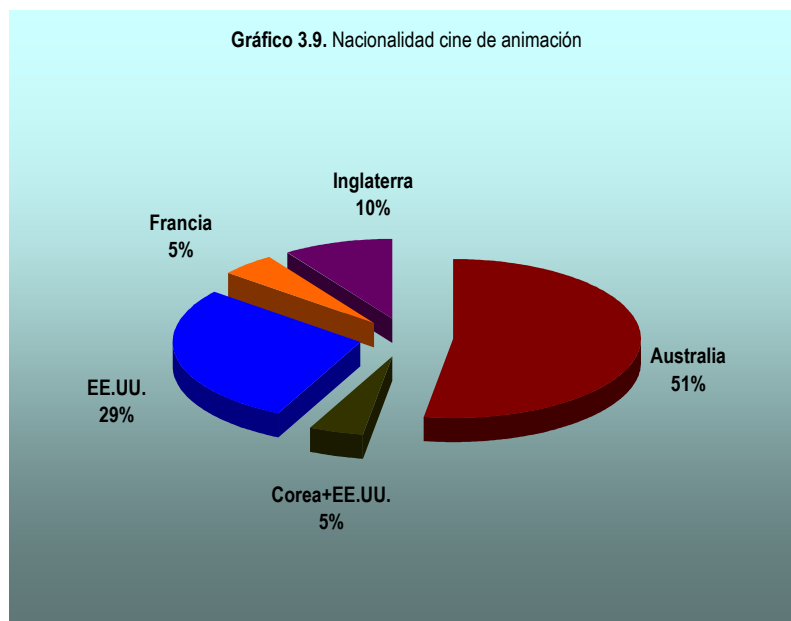
Tabla 3.7. Lista de cine de animación (2006)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	PAÍS	AÑO PRODUCCIÓN	LENGUA FUENTE
The man in the iron mask	Burdinazko maskaraduna	Australia	1985	Inglés
Dot and the Whale	Dot eta balea	Australia	1986	Inglés
Dot goes to Hollywood	Dot Hollywoodera doa	Australia	1987	Inglés
King Solomon's mines	Salomon erregearen meatzea	Australia	1988	Inglés
Prisoner of Zenda	Zendako preso	Australia	1988	Inglés
Rob roy	Rob Boy-ren abenturak	Australia	1988	Inglés
Three Musketeers, the	Hiru mosketeroak	Australia	1988	Inglés

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Yogi & the invasion of the space bears	Yogi eta espazioko hartzen inbasioa	EE UU	1988	Inglés
Emperor's New Clothes	Enperadorearen jantzi berriak	Australia	1991	Inglés
Snow Queen	Elurretako erregina	Inglaterra	1995	Inglés
Dave and the Giant Pickle	David eta harrizko erraldoia	EE UU	1996	Inglés
Snow Queen's revenge	Elurretako erreginaren mendekua	Inglaterra	1996	Inglés
D4 The trojan dog	Zeta, Troiako zakurra	Australia	1999	Inglés
Love story of Juliet, the	Julietaren maitasun istorioa	Rep. Corea+EE UU	1999	Inglés
Joseph and the coat of many colors	Jose eta tunika apaina	Australia	2000	Inglés
The Little Drummer Boy	Danbor jotzailea	Australia	2001	Inglés
Les enfants de la pluie	Euriaren seme-alabak	Francia	2002	Francés
Ben-Hur	Ben-Hur	EE UU	2003	Inglés
Time kid	Denbora mutila	EE UU	2003	Inglés
Popeye's voyage: the Quest for Pappy	Popeyeren bidaia: aitatxoren bila	EE UU	2004	Inglés
Barbie Fairytopia Mermaidia	Barbie maitagarrien lurraldea	EE UU	2006	Inglés

La distribución por países de las películas de animación es la siguiente:



La distribución idiomática nos muestra nuevamente la supremacía del inglés como lengua fuente del cine de animación: de las 21 producciones 20 tienen como lengua fuente el inglés y únicamente una el francés.

- **Programas culturales y educativos**

La oferta de programas culturales y divulgativos importados se limita únicamente a la emisión de cuatro programas. Dos de ellos, *Vitaminix* y *Cuentos para conversar* son producciones españolas mientras que el tercero, *Adi in Space*, es una producción francesa y el cuarto, *Supernanny*, es una producción inglesa:

Tabla 3.8. Lista de programas culturales y educativos (2006)

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO META	PAÍS	AÑO PRODUCCIÓN	LENGUA FUENTE
Cuentos para conversar	Solas egiteko ipuinak	España	2001	Español
Adi in Space	Adi Espazioan	Francia	2003	Francés
Adi sous la Mer	Adi itsaspean	Francia	2004	Francés
Vitaminix	Vitaminix	España	2004	Español
Supernanny: Weston Family	Supernanny	Inglaterra	2005	Inglés

Por lo que respecta a los programas culturales y divulgativos debe tenerse en cuenta el hecho de que, si bien es cierto que su oferta constituye el 11,29% del total de la producción importada, la duración de cada uno de los capítulos de *Adi Espazioan*, *Adi itsaspean*, *Vitaminix* y *Solas egiteko ipuinak* no supera los cinco minutos.

- **Documentales**

Por lo que respecta a este género debemos señalar que en la mayoría de los casos la información publicada únicamente recoge el título del capítulo del documental. En el caso de los documentales esta información no es suficiente por lo que la labor de rastreo para localizar el título original del documental que nos permitiese tener acceso al resto de los datos ha resultado infructuosa. Por esta razón, únicamente hemos recogido el título meta y su fecha de emisión. Debido a su

extensión, la relación de los documentales emitidos en la pantalla de ETB-1 se exhibe en el **anexo 1**.

3.5. DEL CATÁLOGO AL CORPUS 1 ETB-1 (2006)

El catálogo nos ha permitido obtener una visión global del corpus objeto de estudio. El siguiente paso metodológico nos va a ayudar a seleccionar un conjunto de textos que sea lo suficientemente representativo del conjunto. En este punto es necesario recalcar la importancia del catálogo como herramienta metodológica y piedra angular en la que reposa toda la investigación:

Los catálogos TRACE permiten recorrer el largo camino hacia una selección textual que se pueda considerar suficientemente representativa no sólo en términos de cantidad, sino también de calidad de la muestra seleccionada (Toury 1995 y 1997). Cuanta más información se obtenga sobre las traducciones realizadas en un determinado periodo y cuanto mejor clasificada y ordenada esté, más completo y fiable será nuestro estudio. (Gutiérrez Lanza, 2005:58).

Efectivamente, uno de los principales problemas que tenemos que abordar en esta fase de nuestro trabajo es el del grado de representatividad de los textos que vamos a seleccionar para el análisis textual descriptivo. En este sentido, el catálogo nos ha permitido conocer qué tipos de textos audiovisuales se han emitido durante el periodo objeto del análisis y en qué cantidad. Gracias a la perspectiva que nos brinda el catálogo, creemos que nuestra selección será lo suficientemente fiable y representativa del objeto del estudio.

3.5.1. Criterios de construcción del *CORPUS 1 ETB-1 (2006)*

Los corpus son “conjuntos organizados de textos, ordenados en torno a criterios de selección” (Rabadán y Merino, 2004: 24). De acuerdo con esta definición y con la metodología descriptiva basada en corpus (véase 1.2.), hemos analizado y clasificado los datos recogidos en el *Catálogo ETB-1 (2006)*. A la vista de las regularidades observadas, hemos establecido los siguientes criterios de selección que permitirán seleccionar conjuntos textuales representativos, que potencialmente pueden ser el objeto del ulterior análisis descriptivo (Corpus 1):

a) Preponderancia de género

El género *ficción* (72,33% de la producción ajena) sobresaletablemente sobre los géneros de *documentales* y *programas divulgativos y educativos* (26,74%). Como ya hemos señalado anteriormente (véase 3.4.), uno de los datos que más llama la atención es el hecho de que el género de *ficción* esté casi exclusivamente constituido por dibujos animados (93,90%). Si tomamos en consideración el total de la programación ajena, observamos cómo de todos los programas emitidos durante el año 2006 casi el 68% corresponde a este género.

b) Subgénero

Las series de animación (57,49%) y las series *anime* (40,68%) ocupan el 98,17% del total de dibujos animados. La presencia del cine de animación es, pues, meramente testimonial.

c) Origen del material audiovisual

Estados Unidos es el principal país exportador de series de animación, cine de animación y largometrajes. Asimismo, cada vez es mayor el número de las coproducciones cinematográficas internacionales en el caso del cine y series de animación (en el catálogo hemos recogido 9 coproducciones de series de animación frente a 15 producciones de origen estadounidense), con el fin de “poder afrontar un modelo financiero que, por diversas circunstancias, necesita cada vez más diversificar los riesgos de la inversión y, a su vez, ampliar las opciones de mercado” (EGEDA, 2006: 548). Uno de los tipos de coproducción más sencilla es la llamada “coproducción natural”, que se da “cuando la trama, los personajes, las localizaciones, etc. transcurren y se justifican en el territorio del posible socio foráneo” (*ibíd.*), es decir, cuando el proyecto encaja en las costumbres y modos de vida del otro país. Por lo que a nuestro campo de estudio se refiere, una de las desventajas de la coproducción es la pérdida de la identidad nacional, ya que la lengua utilizada no es la propia del país. Sin embargo, las ventajas del modelo de la coproducción son varias (*ibíd.*, 551-552):

- Mayor dimensión económica del proyecto
- Acceso a un mayor número de fuentes de financiación
- Intercambio de experiencias profesionales de diversas cinematografías
- Atractiva mezcla de culturas diversas
- Mejores condiciones de explotación al crecer el número de mercados

- Mayor difusión del proyecto entre un *target* similar mucho más numeroso

d) Lengua original

La lengua origen de la mayoría de los productos traducidos y doblados al euskera es el inglés americano. Las coproducciones internacionales también utilizan el inglés con el fin de obtener una mayor difusión de sus productos en la comunidad internacional.

e) Comercialización

Algunos de los productos audiovisuales recogidos en el catálogo han sido comercializados en soporte DVD. De esta forma se consigue, además de rentabilizar económicamente los productos, que sea mayor el número de personas que tengan acceso a ellos.

Entre los productos audiovisuales emitidos a lo largo del año 2006 que han sido comercializados en DVD están las series de animación *Brace face (Burdin aho)*, *Totally Spies (Berebiziko espioiak)*, *Lola & Virginia (Lola eta Virginia)*, *Maroons*, *Vickie Bikingoa*, *Pippi Kaltzaluze*; y cine de animación como *Barbie Mermaidia*.

f) Diferentes traductores-ajustadores y estudios de doblaje

Nos interesa que los textos seleccionados hayan sido traducidos por diferentes personas y doblados en diferentes estudios de grabación. Esta circunstancia nos permitirá conocer

comportamientos traductores recurrentes atribuibles a más de un traductor y estudio de doblaje (recordemos que la traducción audiovisual es una labor de equipo), por lo que su grado de representatividad también será mayor que en el caso de que nos encontrásemos ante un único traductor y un único estudio de doblaje para todos los diferentes textos audiovisuales.

g) Disponibilidad

Todos los criterios de selección señalados anteriormente dependen en última instancia de la disponibilidad de los textos audiovisuales. Como señala Serrano Fernández, “la disponibilidad de los textos es una restricción crucial en la confección del Corpus” (2003: 61). Por muchos criterios que podamos establecer para que nuestra elección sea lo más representativa posible de las regularidades extraídas del catálogo, si no tenemos acceso a los textos audiovisuales, es decir, a los guiones originales y traducidos o a las versiones originales y dobladas en soporte VHS o DVD, nuestra investigación se verá afectada y limitada en gran medida.

La no disponibilidad de los textos audiovisuales nos ha llevado a desechar el estudio textual de las series *anime*. En este caso concreto, tanto el acceso a los textos, especialmente a los textos audiovisuales meta, como a la versión original en formato VHS o DVD ha sido imposible. Así, por ejemplo, sí disponíamos de algunos guiones traducidos de la serie *Doraemon, el gato cósmico*, pero no de los textos originales ni

del soporte audiovisual. Por tanto, resulta que aunque el estudio de las series *anime* japonesas es interesante desde el punto de vista de la representatividad, el estudio textual no puede realizarse en base al criterio de disponibilidad.

3.5.2. Recopilación del material

Antes de dar a conocer el Corpus 1 que será objeto del análisis textual y dada la vital importancia que adquiere en este tipo de estudios la disponibilidad o no del material necesario para llevar adelante la investigación, nos parece pertinente hacer un breve repaso al recorrido seguido hasta llegar a disponer del suficiente material audiovisual.

Conscientes de la dificultad que entraña el poder contar con los textos audiovisuales necesarios para llevar a cabo la investigación textual, esto es, con los guiones de postproducción originales en inglés (GO) y sus traducciones al euskera (GM), así como con sus correspondientes soportes audiovisuales, una de nuestras prioridades ha sido la búsqueda del material audiovisual. Esta búsqueda no es un hecho que acontece a posteriori, después de compilar el catálogo, sino que se produce en el mismo espacio temporal que la construcción del catálogo.

Nuestra labor de búsqueda se inició en los estudios de doblaje sobre los que recae la tarea de traducir, ajustar y doblar los textos audiovisuales al euskera con anterioridad a su emisión por el primer canal de ETB-1. Gracias a la colaboración y generosidad de los

trabajadores de estos estudios pudimos hacernos con diverso material audiovisual: guiones de postproducción originales y traducidos, así como sus correspondientes cintas de video en soporte VHS o DVD. Los guiones de la serie *Totally Spies*, por ejemplo, fueron conseguidos por esta vía.

Del mismo modo, acudimos a los responsables de ETB para solicitarles que nos permitiesen tener acceso a los textos audiovisuales emitidos por el primer canal. En concreto, mantuvimos una reunión con Manu Castilla, director de Relaciones con la Sociedad de EITB, y Asier Larrinaga, responsable de euskera de ETB, en la que les expusimos el objeto de la tesis que estábamos realizando y la necesidad de contar con material audiovisual para proceder al análisis textual. Posteriormente, bien a través de conversaciones telefónicas o por correo electrónico, se realizaron peticiones concretas de material, como por ejemplo de la serie *The Woody Woodpecker Show*.

En un principio nos propusieron que analizásemos la telenovela *Maitte Kuttuna*, que iba a estrenarse en breve en ETB-1 y en la que, según ambos responsables, se había hecho un gran esfuerzo de adaptación al euskera. De hecho, nos proporcionaron los guiones originales en español y sus traducciones al euskera de los primeros 30 capítulos. De igual modo, también tuvimos acceso a las versiones originales en DVD. La grabación de la versión doblada al euskera de esos treinta primeros capítulos corrió íntegramente de nuestra cuenta. Esta opción fue desechada no porque no fuera interesante, sino por no cumplir con los criterios de selección anteriormente señalados: se trataba de una telenovela mexicana cuya lengua original era el

español. Sin embargo, creemos que, de cara a posteriores estudios, sería interesante analizar no solamente aquellos textos audiovisuales más representativos sino también aquellos que pueden resultar más marginales en la oferta de programación de ETB-1 (telenovelas, cine de animación, lengua original el español, etc.). Este podría ser el caso de la telenovela mexicana “Carita de ángel” o *Maite Kuttuna* dirigida al público infantil y que fue, en nuestra opinión, la principal novedad de la programación infantil en el año 2006. En este caso, además, se da la circunstancia de que la lengua fuente del texto audiovisual es el español, y más concretamente el español de México, por lo que entendemos que puede resultar interesante observar el resultado final de este trasvase. Por eso, estimamos que esta serie podría ser objeto de una futura línea de investigación, máxime si tenemos en cuenta que disponemos de los guiones de postproducción originales y sus correspondientes traducciones al euskera, así como del soporte audiovisual.

El hecho de llevar a cabo un estudio de corte sincrónico nos ha permitido grabar emisiones en directo de ETB-1. De este modo hemos grabado los capítulos titulados *Woohp uhartetik ihesi* y *Izua sarean zehar*, pertenecientes a la serie *Totally Spies*.

La tercera vía la ha constituido la adquisición en el mercado de dos series de animación que han sido comercializadas en formato DVD: *Braceface* y *Totally Spies*. Al tratarse de series que han sido producidas recientemente (2001 en su versión original y comercializadas en DVD en 2005 y 2004 respectivamente), todavía se pueden conseguir en el mercado, ya que no han sido descatalogadas.

3.6. EL CORPUS 1 ETB-1 (2006)

Si consideramos los criterios anteriormente expuestos, nos encontramos con que el prototipo de texto audiovisual objeto del ulterior análisis sería una serie de animación preferentemente estadounidense o coproducida, cuya lengua fuente fuera el inglés y que hubiera sido traducida, doblada en euskera y emitida por el primer canal de la televisión pública vasca a lo largo de 2006. Dicho texto sería, sin duda alguna, altamente representativo del *Catálogo ETB-1 (2006)*.

A todos los criterios mencionados hay que añadir el de la disponibilidad del material, esto es, el acceso a los guiones originales de postproducción y a los guiones traducidos, así como a sus respectivos soportes audiovisuales en VHS o DVD. En cualquier caso, aún en el supuesto de no disponer de los guiones originales, siempre quedaría la posibilidad de transcribir los textos, ingente labor no exenta de dificultades. No ocurre lo mismo cuando sí se dispone de los guiones originales y traducidos pero no del soporte audiovisual, ya que un análisis descriptivo basado únicamente en la comparación del GO con su GM sin tener en cuenta la imagen y su significación semiótica no se justificaría debido a la “singularidad de la traducción audiovisual, en especial, por ser los textos audiovisuales unos textos especiales en los que la imagen interactúa con las palabras y, por tanto, exigen soluciones de traducción diferentes a las que el mismo problema puede plantear en otro tipo de textos” (Chaume, 2004: 10). El texto audiovisual se transmite por medio de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual (véase 4.1.1.), por lo que el significado

último viene dado por las relaciones que operan entre ambos canales. No disponer de estos dos canales de comunicación supone no poder llegar a conocer las razones inherentes a determinadas decisiones adoptadas por los traductores-ajustadores audiovisuales y que tienen que ver con la subordinación del texto a la imagen.

Por tanto, el material que conforma nuestro Corpus 1 son todos los textos potenciales que hay en el catálogo con esas características.

TABLA 3.9. Corpus 1 ETB-1 (2006)

TITULO ORIGINAL	TITULO META	GÉNERO	PAÍS	LO	FORMATO
Braceface: <i>Identity Crisis</i>	Burdin Aho: <i>Nortasun krisia</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: papel DVD/VHS (VO/VM)
Braceface: <i>The Domino Effect</i>	Burdin Aho: <i>Fitxak kolokan</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: papel DVD/VHS (VO/VM)
Braceface: <i>Brace yourself</i>	Burdin Aho: <i>Eutsi goiari</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: word-txt DVD (VO/VM)
Braceface: <i>Crushed</i>	Burdin Aho: <i>Maiteminez</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: word-txt DVD: (VO/VM)
Braceface: <i>5 Things that really bug me about you</i>	Burdin Aho: <i>Bost akats gogaikarri dituzu</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: word-txt DVD (VO/VM)
Braceface: <i>The Doctor is in</i>	Burdin Aho: <i>Medikua etxean</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: word-txt DVD (VO/VM)

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Braceface: <i>The meat of the matter</i>	Burdin Aho: <i>Okelan dago koska</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GO/GM: word-txt DVD (VO/VM)
Braceface: <i>The makeover</i>	Burdin Aho: <i>Itxura aldaketa</i>	Serie de animación	Canadá+EE.UU.	Inglés	GM: txt DVD (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Wiener War</i>	Txori Zoro: <i>Saltxitxa borroka</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Electric Chilly</i>	Txori Zoro: <i>Arazo elektrikoa</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Woody and the termite</i>	Txori Zoro: <i>Txori Zoro eta termitak</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Fake vacation</i>	Txori Zoro: <i>Gezur oporak</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Medical Winnie Pig</i>	Txori Zoro: <i>Winnie klonatuta</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Cable ace</i>	Txori Zoro: <i>Kable telebista</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Temper, temper</i>	Txori Zoro: <i>Lasai, lasai</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>A classic chilly cartoon</i>	Txori Zoro: <i>Sehaskaitz-eko esaunda</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody	Txori Zoro:	Serie de	EE UU	Inglés	GO/GM:

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Woodpecker show: <i>Crash course</i>	<i>Ikastaro trinkoa</i>	animación			pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Ya gonna eat that</i>	Txori Zoro: <i>Hori jan behar al duzu?</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Chilly and Hungry</i>	Txori Zoro: <i>Hotzetan eta gosetan</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
The Woody Woodpecker show: <i>Brother Cockroach</i>	Txori Zoro: <i>Labezomorro, labezomorro</i>	Serie de animación	EE UU	Inglés	GO/GM: pdf/word-txt DVD: (VO/VM)
Totally Spies: <i>Fugitive Spies</i>	Berebiziko espioiak: <i>lhesean</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Model Citizens</i>	Berebiziko espioiak: <i>Hiritarrak modelo</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Spy Gladiators</i>	Berebiziko espioiak: <i>Espioi gladiadoreak</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Silicon Valley Girls</i>	Berebiziko espioiak: <i>Silicon haraneko neskak</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Child's play</i>	Berebiziko espioiak: <i>Haur jolasa</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Stuck in the Middle Ages with you</i>	Berebiziko espioiak: <i>Erdi Aroan zurekin betiko</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Eraser</i>	Berebiziko espioiak: <i>Ezabagailua</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Totally Spies: <i>Escape from Woohp Island</i>	Berebiziko espioiak: <i>Woohp uhartetik ihesi</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM
Totally Spies: <i>Computer Creep Much?</i>	Berebiziko espioiak: <i>Izua sarean zehar</i>	Serie de animación	EE.UU.+Francia	Inglés	GO/GM: word DVD: VO/VM

Disponemos, por tanto, de **29 guiones de postproducción originales en inglés (GO)** junto con sus correspondientes **guiones traducidos al euskera (GM)**, además de sus respectivos soportes audiovisuales. El tiempo de emisión aproximado⁶⁶ asciende a 435 minutos, es decir, 7 horas y 30 minutos.

3.7. EL CORPUS 2 ETB-1 (2006)

Después de haber delimitado el Corpus 1, dado su tamaño, conviene seleccionar una muestra representativa, aunque más reducida, del mismo: el Corpus 2, formado por aquellos textos completos que serán objeto del análisis y comparación.

Siguiendo los criterios de selección establecidos en el punto 3.5.1., se han elegido cinco textos audiovisuales. Creemos que la muestra seleccionada es lo suficientemente representativa del corpus y del fenómeno de la traducción audiovisual en euskera dentro del marco del primer canal de la televisión pública vasca, ya que, como

⁶⁶ La duración aproximada de los capítulos de las series *Braceface* y *Totally Spies* es de 21 minutos, mientras que la de *The Woody Woodpecker Show* es de 6 minutos 30 segundos.

hemos señalado en repetidas ocasiones, las series de animación constituyen, dentro de la producción ajena, el género que goza de mayor difusión.

Los cinco bi-textos (véase 1.3.) audiovisuales están clasificados en dos grupos textuales:

1) **Braceface—Burdin Aho** (*Sonrisa de acero*): este conjunto textual lo constituyen 4 textos audiovisuales, dos guiones de postproducción originales en inglés (GO) y sus respectivas traducciones al euskera (GM), junto con sus soportes audiovisuales.

Tabla 3.10. Corpus paralelo bilingüe BF/BA

GO	GM	PAIS	AÑO	ESTUDIO DOBLAJE	DURACIÓN
Crushed	Maiteminez	Canadá + EE.UU.	2001	IRUSOIN	21 min
5 Things that really bug me about you	Bost akats gogaikarri dituzu	Canadá + EE.UU.	2001	IRUSOIN	21 min

Los identificaremos con las siguientes etiquetas:

- **Crushed—Maiteminez: BF1/BA1**
- **5 Things That Really Bug Me About You—Bost akats gogaikarri dituzu: BF2/BA2**

2) **Totally spies—Berebiziko espioiak**: este conjunto textual está formado por 6 textos audiovisuales, tres GO y otros tantos GM,

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

además de sus correspondientes soportes audiovisuales. En esta ocasión hemos podido conocer los nombres de los traductores-ajustadores al euskera, ya que en los guiones que se nos facilitaron aparecen sus nombres.

Su configuración es la siguiente:

TABLA 3.11. Corpus paralelo bilingüe TS/BE

G0	GM	PAIS	AÑO	TRADUCTOR-AJUSTADOR	ESTUDIO DE DOBLAJE	DURACIÓN
Fugitive Spies	lhesean	EE.UU.+Francia	2001	Mirentxu Larrañaga	K2000	21 min
Silicon Valley girls	Silicon haraneko neskak	EE.UU.+Francia	2001	Karmele Agirre	K2000	21 min
Escape from Woohp Island	Woohp uhartetik ihesi	EE.UU.+Francia	2003	Txaro Idiakez	K2000	21 min

Las etiquetas de este conjunto textual son las siguientes:

- Fugitive Spies—lhesean: TS1/BE1
- Silicon Valley Girls—Silicon haraneko neskak: TS2/BE2
- Escape from Woohp Island—Woohp uhartetik ihesi: TS3/BE3

El *Corpus 2 ETB-1 (2006)*, por tanto, está formado por **10** guiones, **cinco** guiones originales en inglés pertenecientes a otros tantos capítulos de las dos series de animación objeto del estudio y sus correspondientes guiones traducidos al euskera. El tiempo total de emisión en euskera es aproximadamente el equivalente a **1 hora y 45 minutos**.

3.8. EL CORPUS MONOLINGÜE EN EUSKERA

Uno de los objetivos que nos marcamos al inicio de esta tesis era describir el modelo de lengua utilizado en el trasvase interlingüístico inglés-euskera de productos audiovisuales. En consonancia con dicho objetivo y como consecuencia lógica del mismo, creíamos que era necesario comparar el modelo lingüístico de los productos traducidos y doblados al euskera con algún producto original en dicha lengua meta, con el fin de establecer las diferencias y similitudes entre los textos audiovisuales traducidos al euskera y las producciones originales en euskera.

El hecho de que el euskera sea una lengua minoritaria lleva consigo que sean casi inexistentes las producciones cinematográficas en esta lengua debido a su alto coste económico y baja rentabilidad que se obtiene de la comercialización de dichas producciones. De ahí que en la mayoría de las películas de animación se realice en primer lugar la versión original en castellano y posteriormente se doble al euskera. De acuerdo con lo que nos ha manifestado Joanes Urkixo, escritor y guionista, entre otras, de las películas de animación *Cristobal Molón* y *Supertramps*, no hay dinero para producir en

euskera, puesto que es de sobra conocido que se va a recaudar muy poco en taquilla y que el dinero que ETB ofrece a cambio de las emisiones no es mucho. Por esta razón no queda otro remedio que mirar al mercado español para poder recibir ayudas y aunque sólo sea para tener una mínima difusión en el mercado del DVD.

Como hemos señalado al inicio de este capítulo, en el *Catálogo ETB-1 (2006)* no figura ninguna serie ni película de animación original en euskera, puesto que ese no era nuestro objetivo. Por esta razón, siguiendo la metodología descriptivista basada en corpus (véase 1.3.), y con el fin de que la selección no sea “arbitraria o casual” (Gutiérrez Lanza, 2005: 58), hemos creído conveniente elaborar un catálogo paralelo en base a los siguientes criterios:

a) Espacio físico: el primer canal de la televisión pública vasca ETB-1.

b) Espacio temporal: un periodo de 3 años, esto es, 2004, 2005 y 2006. La razón para abarcar un periodo de 3 años es el bajo número de producciones originales en euskera. Un periodo más amplio nos permitirá encontrar más obras originales e incluirlas como candidatas para el posterior análisis.

c) Origen de la producción: en esta ocasión nos interesa conocer la producción original en euskera

d) Género: nuestra búsqueda se dirige hacia los dibujos animados, bien se trate de series de animación o de cine.

▣ Fuentes documentales

Para la elaboración del *Catálogo de Producciones Originales ETB-1 (2004-06)*, hemos recurrido a los anuarios que sobre el panorama audiovisual español publica EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales), datos que se sustentan en la información suministrada por la empresa *Taylor Nelson Sofres* y en los propios datos del departamento de Reparto y Documentación de EGEDA. Estos anuarios dan una visión del mercado de animación en ETB-1 y recogen todos los títulos españoles de animación emitidos por el primer canal de la televisión pública vasca.

A la hora de comprobar la ficha técnica de cada una de las películas de animación hemos utilizado la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura [<http://www.mcu.es/bddpeliculas/>]. Sin embargo, esta fuente no hace referencia a la lengua original de las películas, por lo que hemos tenido que emplear otras fuentes.

Las páginas web de algunas productoras como Baleuko [<http://www.baleuko.com/>], Barton Films [<http://www.bartonfilms.com/>] o Irusoin [<http://www.irusoin.com/>] también nos han servido de ayuda para recabar datos técnicos. De estas tres productoras Barton Films es la única que da información sobre la lengua original.

Por último, hemos recabado información directamente de algunos de los autores de los guiones originales. Así, las aclaraciones e

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

informaciones facilitadas por Joanes Urkixo (*Cristobal Molón, Supertramps*), Inazio Mujika y Joxean Muñoz (*La isla del Cangrejo*), y Karmelo Vivanco (guionista y responsable de contenidos de la productora *Baleuko*) nos ha sido de gran utilidad.

▣ Catálogo de producciones originales ETB-1 (2004-06)

Siguiendo las fuentes documentales consultadas, las obras originales en euskera emitidas por ETB-1 a lo largo del marco temporal definido son las siguientes:

Tabla 3.12. Catálogo de producciones originales emitidas en ETB-1 (2004-06)

TÍTULO ORIGINAL	DIRECTOR	GUIÓN	AÑO PRODUCCIÓN	FORMATO	AÑO EMISIÓN
Lazkao Txiki			1997	Serie	2004-06
Txirrita			1998	Serie	2004
Karramarro uhartea / La isla del Cangrejo	Joxean Muñoz y Xabi Basterretxea	Joxean Muñoz e Inazio Mujika	2000	Cine	2004-05
Betizu izar artean / Betizu (entre las estrellas)	Egoitz Rodriguez	Edorta Barrieta y Eduardo Barinaga	2002	Cine	2005
Unibertsolariak munduaren ertzaren bila / Los Balunis en la aventura del fin del mundo	Juanjo Elordi	Unai Iturriaga	2003	Cine	2004
Supertramps	José Mari Goenaga e Iñigo Berasategui	Joanes Urkixo y José Mari Goenaga	2004	Cine	2004

Olentzero eta subilaren lapurreta / Olentzero y el tronco mágico	Juanjo Elordi	Unai Iturriaga y Juanjo Elordi	2005	Cine	2006
---	---------------	--------------------------------------	------	------	------

En base a las regularidades observadas en el catálogo, a continuación describimos los criterios utilizados para la elección del *Corpus 1 de Producciones Originales ETB-1 (2004-06)*:

a) Preponderancia de género

Sobresale el cine de animación por encima de las series de animación (5 películas de animación frente a 2 series).

b) Número de reposiciones

La isla del Cangrejo-Karramarro uhartea y la serie *Lazkao Txiki* se han emitido en dos y en tres años respectivamente.

c) Premios

De todas las películas de animación emitidas dos han conseguido premios importantes. Así, la película *La isla del Cangrejo* consiguió en 2001 el premio Goya a la mejor película de animación. Por su parte, *Supertramps* recibió el premio a la mejor película del 42 Festival Internacional de Gijón en la sección *Enfants Terribles*.

d) Ranking de audiencia

De entre todas las películas que figuran en el catálogo, la única que figura en el ranking anual de emisiones españolas es *La isla del Cangrejo*. Según los datos publicados por EGEDA (2005), esta película

figura en el quinto lugar de las emisiones más vistas en ETB-1 en el año 2004, con una audiencia de 1,7% y un *share* de 22,1%.

e) Disponibilidad

La mayoría de estas producciones ha sido comercializada en DVD, por lo que son de fácil acceso.

Atendiendo a los criterios expuestos, el *Corpus 1 de Producciones Originales ETB-1 (2004-06)* está formado por la película *La isla del Cangrejo-Karramarro uhartea*.

* * *

■ Sobre el estatus del texto original

La escasez de producciones originales en euskera viene determinada, entre otras razones, por la fuerte inversión económica que exige sacar adelante una obra audiovisual. Esta razón explica que en la mayoría de los casos primero se realice la versión en castellano y posteriormente se doble al euskera. No obstante hay ocasiones en las que, partiendo de un guión original en castellano, posteriormente se escribe otro guión en euskera y, una vez elaborada la animación de acuerdo con el texto escrito, el doblaje se realiza simultáneamente al euskera y castellano prestando especial atención a la isocronía y sincronización labial de cada lengua. Este es el caso de *La isla del Cangrejo-Karramarro uhartea*.

Sin embargo, normalmente las voces son grabadas antes de la animación con el fin de determinar la duración de los planos y los movimientos de la boca de los personajes. De este modo los animadores pueden sincronizar el movimiento de los labios de los personajes y ajustar el tiempo de sus gestos y movimientos. Según nos ha comentado Joanes Urkixo, en el caso de *Supertramps* y *Cristobal Molón*, aunque el guión original esté en castellano, la versión en euskera, esto es, el audio, se preparó antes de elaborar la animación. Por eso, en relación con el filme *Supertramps*, en la ficha técnica de la película que figura en el catálogo de Barton Films se indica que existen dos versiones: una original en euskera y otra doblada al castellano. En el caso de *Cristobal Molón* no se hace referencia a la versión original y únicamente se indica que existen las versiones dobladas al castellano y al euskera. Por tanto, en estos ejemplos no es fácil dilucidar la cuestión de la originalidad de la obra audiovisual ni saber a ciencia cierta hasta qué punto se trata de una traducción o de una adaptación. Lo único que está claro es que estos textos audiovisuales se presentan al espectador como si fuesen originales.

Es en este punto donde la justificación del objeto de estudio está “íntimamente relacionado con las preguntas que uno desea formular, los posibles métodos de tratar los objetos de estudio teniendo en cuenta dichas preguntas y, sin duda, el tipo de respuestas que se consideran admisibles” (Toury, 2004: 63). Si asumimos como hipótesis que estos textos, que se presentan como originales, tienen el mismo estatus de originalidad que cualquier otra obra considerada original en esa cultura, y en base a esta hipótesis establecemos que

dicho texto es un objeto legítimo de estudio, obtendremos dos ventajas importantes (Toury, 2004: 74):

- 1) una considerable *ampliación* de la gama de objetos de estudio, en consonancia con esas situaciones reales de las que queríamos dar cuenta;
- 2) *operatividad funcional* incluso en los casos en los que el principio básico pudiera parecer que no es aplicable.

A continuación vamos a proceder a ubicar la película elegida dentro de la cultura meta. Para ello es necesario “una contextualización apropiada, que no viene dada” (*ibíd.*: 70). Partimos del hecho de que la película *La isla del Cangrejo-Karramarro uhartea* se presenta tanto como si fuera original en euskera como si se tratase de una versión doblada al euskera.

En principio, el hecho de que el guión estuviera escrito por dos escritores euskaldunes de gran prestigio y que han desarrollado toda su obra literaria en euskera, nos ofrecía un primer indicio que apuntaba hacia la originalidad del guión. No obstante, esta presuposición había que constatarla con pruebas que así lo confirmaran o desmintieran. Las pruebas y, en algunos casos, indicios que hemos encontrado son los siguientes:

— Al menos en dos páginas web se hace referencia al euskera como idioma original de la película. Así, en la ficha técnica que aparece en la página de promoción de la cultura del departamento de Cultura del Gobierno Vasco⁶⁷, se señala que la versión original de la

⁶⁷ http://www.kultura.ejvy.euskadi.net/r46-8653/es/contenidos/informacion/zeuskaraz_animazioa/es_13437/karramarro.html

película se hizo en euskera. Del mismo modo, encontramos que en el boletín informativo *Euskalkultura.com* dedicado a la cultura y diáspora vascas que se difunde a través de la red, la película *La isla del Cangrejo* se presenta como un producto original (la negrita es nuestra):

La presencia en cartelera de tres filmes vascos de animación evidencia el buen momento que este tipo de producciones está atravesando en Euskal Herria. *El ladrón de Sueños*, de la productora Dibulitoon, *Marco Antonio: secuestro en Hong Kong*, de Merlin producciones, y *La isla del Cangrejo*, de Irusoin Ekoiztetxea, es el título de las tres últimas películas que este género ha estrenado en el País Vasco. **Es de resaltar que la versión original de las tres se ha realizado en euskera**, aunque su estreno se ha realizado también en castellano, con versiones en francés e inglés. (<http://01.rome.highspeedrails.com/euskalkultura>)

— Sin embargo, en la página web de la revista *Argia*, en una entrevista con Joxean Muñoz, uno de los guionistas de la película, se puede leer el siguiente comentario: “*Kanpoko banaketari begira, gidoia gazteleraz egin dute. Kantak, ostera, euskaraz. Kontuak kontu, estreinaldirako bi bertsio egingo dira, elebitan*⁶⁸”.

— Igualmente en la página de información sobre este filme de Barton Films, una de las productoras, se puede leer lo siguiente [<http://www.bartonfilms.com/index.php>]: “Versiones disponibles: Versión original en castellano, versión doblada al euskera”.

En vista de las informaciones contradictorias sobre la lengua original, sólo nos quedaba recurrir a la fuente, esto es, a los dos

⁶⁸ “Con vistas a la distribución exterior, el guión lo han redactado en castellano. Las canciones, sin embargo, en euskera. De todas formas, para el estreno se harán dos versiones en las dos lenguas” (nuestra traducción).

autores, para saber cuál fue exactamente el proceso de gestación de la película. Joxean Muñoz, además de ser uno de los dos escritores del guión, también fue el director de la película junto a Txabi Basterretxea, por lo que es en cierta medida el responsable final del producto. Inazio Mujika, por su parte, se encargó de revisar el guión en euskera. Tanto Inazio Mujika como Joxean Muñoz recuerdan⁶⁹ que la productora Irusoin les encargó que, basándose en unos dibujos o maquetas de piratas que habían realizado, redactasen un guión en castellano con vistas a presentar el proyecto en el Ministerio de Cultura para solicitar una subvención. Es importante destacar el hecho de que en este primer proyecto las letras de las canciones de la película estaban escritas únicamente en euskera.

Como hemos señalado anteriormente, la grabación de las voces al euskera y castellano se llevó a cabo una vez elaborada la animación y ambos autores coinciden en señalar que estas versiones se realizan en paralelo de forma simultánea. Joxean Muñoz destaca el hecho de que todo el equipo de animación era euskaldún y que todos ellos tenían muy claro desde el principio que se trataba de dos versiones diferentes. Y aporta dos datos para sustentar esta opinión: por un lado, los ajustes se realizaban en cada idioma independientemente y, por otro, las fórmulas o frases hechas que caracterizan a cada personaje se buscan en cada lengua, no se traducen. La finalidad última de esta forma de proceder no es otra que conseguir dos versiones lo más comunicativas posibles en sus respectivos idiomas.

⁶⁹ Las entrevistas por teléfono con Inazio Mujika y Joxean Muñoz se realizaron en diciembre de 2008, esto es, ocho años después de que la película se estrenara.

Por otra parte, en la medida que los autores del guión firman las dos versiones como autores del mismo, tienen la libertad absoluta para llevar a cabo los cambios y ajustes que estimen necesarios para mejorar la calidad del producto final, libertad que no se le garantiza al traductor. En este sentido, las únicas restricciones a las que tuvieron que hacer frente fueron de carácter técnico, es decir, restricciones impuestas por el medio audiovisual y que están relacionadas con la sincronización de los enunciados, especialmente, el ajuste de los diálogos a la duración de la apertura y cierre de la boca de los personajes.

Es importante señalar que el guión en euskera no estuvo sometido a ningún control lingüístico. Como hemos dicho anteriormente, Inazio Mujika fue, además de coautor del guión, la persona encargada de revisar el guión, pero el texto no tuvo que pasar por ningún otro filtro. Hay que tener en cuenta que los productos audiovisuales traducidos y doblados al euskera que van a ser emitidos por ETB-1 deben pasar por dos filtros: el del corrector de euskera del propio estudio de doblaje y el del departamento de Euskera de ETB. Este es un aspecto que nos interesa especialmente, puesto que trabajamos con la hipótesis de que los modelos lingüísticos empleados en el doblaje y en las versiones originales pueden presentar variaciones sustanciales debido a las normas establecidas por parte de ETB en relación con el uso del euskera.

Considerando la génesis del texto, la información publicada y la propia información facilitada por los autores, se podría esperar que a estas alturas estaría ya suficientemente definida la cuestión de la

originalidad o no de la película. Sin embargo creemos que no lo está, razón por la que se debe profundizar todavía más hasta que seamos capaces de dar una respuesta adecuada al concepto de traducción⁷⁰. Como señala Toury (2004: 74), “lo que está en juego aquí es la *noción* de (supuesta) traducción”, noción que, al igual que propone Toury, nosotros vamos a intentar explicar teniendo en cuenta el conjunto de estos tres postulados (ibídem): postulado del Texto Origen, de Transferencia y de Relación.

Postulado del Texto Origen: Cuando hablamos de textos, está fuera de toda duda el hecho de que si consideramos un texto como traducción es “porque se admite que existe otro texto, en otra cultura y en otra lengua, que tiene prioridad tanto cronológica como lógica sobre dicha traducción” (Toury, 2004: 75). En el caso que nos ocupa es cierto que, cronológicamente, el primer guión que se presentó en el Ministerio de Cultura estaba redactado en castellano, pero también es cierto que ese proyecto inicial sufrió importantes cambios, como lo demuestra el hecho de que el equipo de animación formado por 60 personas estuviera trabajando más de un año a partir de aquel proyecto inicial, y que posteriormente se elaboró otro guión en euskera. También debe tenerse en cuenta que, como nos señaló Joxean Muñoz, gran parte del equipo era euskaldún.

Parece que tanto la versión en castellano como en euskera tuvieron como origen aquellos primeros bocetos y aquel primer guión y

⁷⁰ Este mismo tipo de situaciones se dan también en el caso de la traducción a otros idiomas distintos del castellano de obras escritas originariamente en euskera, donde se utiliza el castellano como lengua intermedia.

que, a partir de la idea inicial, se elaboró toda la animación. En una segunda fase, los diálogos y narraciones se grabaron simultáneamente en ambos idiomas, utilizando los recursos propios de cada lengua. Por otro lado, no debemos olvidar que en cualquier película de animación las canciones son una parte fundamental de la historia y que en este caso las canciones se escribieron primero en euskera y se adaptaron posteriormente al castellano, tal como nos puso de manifiesto Joxean Muñoz.

Postulado de Transferencia: Según este planteamiento, la existencia de una traducción lleva consigo el trasvase de ciertas características del texto original. A continuación vamos a ver qué características comparten ambos textos y dónde existen diferencias importantes.

a) Una de las características que tienen en común ambos textos es el recurso a los vocativos y a las exclamaciones. En cuanto a este aspecto, tanto la versión en castellano como la de euskera presentan un rico mosaico de recursos que dotan al texto de un alto grado de expresividad. El porcentaje de enunciados que se pueden considerar equivalentes es relativamente pequeño si lo comparamos con el de los parlamentos que presentan exclamaciones diferentes. Véamos dos ejemplos que presentan coincidencias formales y de significado (junto a la versión original en euskera se presentan dos traducciones: una literal, realizada por nosotros, y la que aparece en la versión en castellano del DVD):

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

Versión original en euskera [Versión literal del euskera]	Versión en castellano
TCR: 00:08:48 WALKER: Ez nauk horretaz ari, babua! [¡No me refiero a eso, idiota!]	¡No me refiero a eso, idiota!
TCR: 00:06:43 MA: Dimitri, ttikia, hau poza! [¡Dimitri, pequeñín, qué alegría!]	¡Dimitri, chiquitín, qué alegría!

b) Por el contrario, las divergencias entre ambos textos son numerosas. En el **anexo 5** se presenta un listado más completo de estas diferencias, por lo que ahora nos limitaremos a señalar algunos ejemplos.

Joxean Muñoz nos señaló que habían intentado que cada personaje emplease en cada idioma sus propias fórmulas o frases hechas, con el fin de que ambas versiones fueran lo más comunicativas posible. En efecto, hemos comprobado que esto es así y que cada personaje utiliza en euskera y castellano fórmulas diferentes, como es el caso del capitán Dimitri:

Versión original en euskera [Versión literal del euskera]	Versión en castellano
TCR: 00:03:16 DIMITRI: Alua, hanka palua! [¡Maldita, pata de palo!]	¡Maldita sea mi mala pata!
TCR: 00:22:03 DIMITRI: Madarikatua, nire patua! [¡Maldito, mi destino!]	¡Por todos los diablos del infierno!

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

En los ejemplos que siguen también se puede apreciar que las fórmulas empleadas son completamente diferentes:

Versión original en euskera [Versión literal del euskera]	Versión en castellano
TCR: 00:16:05 FOLDER: Oh, bixigua baita! [¡Puesto que es un besugo!]	¡Oh, es increíble!

TCR: 00:40:35 TRIPULANTE: Bai hoixe! [¡Desde luego que sí!]	¡Es mosqueante!
---	-----------------

Por último, hay diálogos que si no fuera por las imágenes y por el contexto en que se desarrollan no guardarían ningún tipo de relación, como el siguiente:

Versión original en euskera [Versión literal en castellano]	Versión en castellano
TCR: 00:04:13 TXIN-TXIN: Nahi duzunean, kapitaina. [Cuando quiera, capitán.]	No hay tonel que se me resista.

c) Hay enunciados que sólo aparecen en la versión en euskera, como los dos siguientes:

Versión original en euskera [Versión literal en euskera]
TCR: 00:04:02 NARRADOR: Horrela egin ginen upelaren jabe. [Así nos hicimos dueños del tonel.]

TCR: 00:07:11
DIMITRI: Bost itsasontzi putre!
[¡Cinco malditos barcos!]

Asimismo, en cuanto a los códigos gráficos de la película, los dos que aparecen están escritos únicamente en euskera. Así, el texto que señala el hogar donde vive Folder se llama *Folder Baita*, “Morada de Folder” [TCR: 00:15:03]. El narrador en castellano dice “Tienda de Folder” mientras vemos a Dimitri dirigirse a ella. Si bien es cierto que tanto la voz del narrador como las propias imágenes sirven para que los espectadores sepan dónde va Dimitri, todo aquel espectador que desconozca el euskera o, aún sabiendo euskera, desconozca el significado de *baita* en el dialecto labortano, no entenderá el significado de la palabra *Baita*, que se significa “en casa de”: “Partícula que se usa en L (Lapurdi) para designar ‘casa’, añadiéndola al nombre del propietario” (Michelena, 1989: 715). Quizá por esta razón Folder utiliza esta palabra después de un nombre para expresar sorpresa o asombro: *Bixigua baita!*, “¡Es asombroso!”. En este caso, sin embargo, se trata de la partícula causal *bait* junto con el auxiliar de tercera persona de singular del verbo *izan*, “ser, estar”, *da*, “es”, por lo que dicha frase literalmente significa “puesto que es un besugo”. En el segundo de los textos se puede ver parcialmente la etiqueta de una botella donde figura la siguiente inscripción: *Etx*, por un lado; y *Patt*, por otro [TCR: 00:37:05]. Parece claro que la etiqueta completa es *Etxeko Pattarra*, es decir, “Aguardiente casero”.

Postulado de Relación: A pesar de todas las diferencias que hemos detallado anteriormente, lógicamente son muchos los aspectos

que los dos textos audiovisuales comparten. A partir de unos dibujos sobre una historia de piratas, dos autores bilingües y un equipo de animación bilingüe llevan a cabo la tarea de producir una película de animación de piratas en euskera y en castellano. En comunidades bilingües que comparten lengua y cultura las fronteras culturales y lingüísticas son a menudo difusas, ya que ambas lenguas y culturas se alimentan mutuamente. Debido a esa interrelación, tanto los textos escritos en euskera como en castellano por escritores bilingües deben reflejar sin duda alguna transferencia de tipo cultural y lingüístico, extremo este que, a falta de estudios que den fe de ello, planteamos aquí como mera hipótesis de trabajo.

Como conclusión a todo lo señalado hasta ahora, podemos afirmar que el texto audiovisual objeto de estudio no se puede considerar una traducción pero tampoco un texto original en sentido estricto. Sin embargo, en la medida que el texto se presenta como si fuera original y presenta diferencias sustanciales respecto al texto en castellano, entendemos que sí es un objeto legítimo para el análisis del modelo de lengua de un producto original. Asimismo, este texto no ha pasado los “controles” de tipo lingüístico a que se someten los textos audiovisuales que emite ETB-1.

3.9. LA REPRESENTATIVIDAD DEL CORPUS

Una de las cuestiones que más no ha preocupado a la hora de elegir un corpus textual ha sido la de su representatividad. Establecer un número adecuado de textos audiovisuales para su posterior análisis es una tarea en la que se corre el riesgo de seleccionar un número

elevado de textos o un número poco representativo. Tampoco la elección de un número mayor de textos asegura que las conclusiones vayan a ser diferentes, por lo que, como ocurre en estos casos, el equilibrio está en hallar la justa medida.

Guiados por dicha preocupación, nos ha parecido pertinente conocer el tamaño de los diferentes corpus utilizados en varias tesis sobre traducción audiovisual. De esta forma, podemos tener una perspectiva del tamaño de la muestra de los corpus utilizados en estudios sobre traducción audiovisual y justificar el tamaño de nuestro propio corpus también en base a dichos estudios.

Para ello vamos a proceder a revisar algunas de estas tesis prestando atención especial al corpus utilizado.

➤ BALLESTER (1999)

En su tesis doctoral *Traducción y nacionalismo: la recepción del cine americano en España a través del doblaje (desde los inicios del sonoro hasta los años cuarenta)*, Ana Ballester lleva a cabo “el análisis empírico y descriptivo de la primera traducción para doblaje que en los años 40 se hizo de una película americana, *Blood and Sand* (Ballester, 2001a: 8). Por lo tanto, en esta tesis el corpus estaba formado únicamente por una película de 125 minutos, con su guión original en inglés y su traducción al español.

➤ GUTIÉRREZ LANZA (1999)

Gutiérrez Lanza en su estudio sobre la traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco elige cinco películas

como representativas del corpus recogido en el catálogo de cine original en inglés traducido al español (1951-1975) con el fin de “dilucidar si se puede reconocer la existencia de ciertos patrones de actuación recurrentes en el comportamiento traductor de la época (nivel microtextual) que permitan afirmar que el propio traductor se encargaba de realizar una depuración ideológica del texto original vía autocensura, previo paso del guión traducido por el organismo oficial correspondiente” (1999: v).

➤ IZARD (1999)

Izard utiliza **60 episodios** de la serie francesa *Hélène et les garçons*, de 26 minutos de duración cada uno, aunque realiza las siguientes matizaciones:

Pel que fa a la morfosintaxis i el lèxic, hem analitzat els guions escrits dels 60 primers episodis. D'entre aquests 60 episodis, n'hem escollit 15 (del 1 al 3, del 16 al 18, del 26 al 30, el 40, el 50, el 51 i el 55) per analitzar-los m'es detingudament (Izard).

Si bien es cierto que el estudio a nivel de léxico y morfosintaxis se ha realizado sobre los 60 capítulos, el análisis exhaustivo únicamente ha recaído sobre 15 episodios.

➤ CHAVES (2000)

En su tesis defendida en 1996 Chaves utiliza un corpus de **cuatro películas** francesas y sus traducciones al castellano y compara los guiones de las versiones originales, de la traducción sin ajustar y de la traducción una vez ajustada, con el fin de “determinar cuáles son

las técnicas y procedimientos de traducción más frecuentemente utilizados en esta modalidad de traducción” (2000: 18).

➤ O’CONNELL (2003)

La profesora irlandesa Eithne O’Connell en su tesis titulada *Minority Language Dubbing for Children. Screen Translation from German to Irish* se vale de dos series de animación para niños que conforman “six source language programmes and their translated versions, making twelve audiovisual texts, each with a duration of approximately 27 minutes” (2003: 14).

Tenemos, por tanto, **seis guiones originales en alemán y otros tantos en irlandés**, con una duración de 27 minutos, lo que hace que el tiempo total de emisión sea de 2 horas y 42 minutos en cada idioma.

➤ MARTÍNEZ SIERRA (2004)

Martínez Sierra en su *Estudio Descriptivo y Discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales: El caso de los Simpsons* analiza **cuatro episodios** de la serie de dibujos animados *Los Simpsons* de unos 40 minutos de duración cada uno. El tiempo total de emisión asciende a dos horas y 44 minutos.

➤ MATAMALA (2004)

Matamala en su estudio sobre las interjecciones en un corpus audiovisual utiliza dos corpus diferentes:

- a) Por un lado, se basa en un corpus multilingüe catalán formado por **4 episodios de 25 minutos cada uno** (100 minutos);
- b) Y por otro, utiliza un corpus bilingüe catalán-inglés formado por **3 episodios de 30 minutos cada uno** (90 minutos).

En total analiza 7 episodios que equivalen a 3 horas y 10 minutos.

➤ MARTÍ FERRIOL (2006)

Martí Ferriol selecciona **cinco películas** de cine independiente americano en las que basa el análisis desarrollado en su tesis *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*.

➤ HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ (2008)

Hernández Bartolomé en su tesis *La traducción audiovisual en el cine de animación* se basa en un corpus de **cuatro películas** del cine de animación (*Chicken Run*, *Shrek*, *Monstruos S.A.* y *Buscando a Nemo*) para llevar a cabo un análisis de la oralidad centrándose “en el estudio de los marcadores del discurso conversacionales y sus diversas funciones” (*ibíd.*: 6).

El repaso a todos estos autores pone de manifiesto la variabilidad a la hora de establecer un número de textos audiovisuales sobre los que aplicar el análisis. Asimismo, no todos los autores analizan todos los aspectos textuales presentes en las traducciones

sino que se suelen centrar en aquellos aspectos relevantes con el objeto de su estudio. Teniendo en cuenta que nosotros vamos a analizar todos los aspectos significativos que aparecen en las diferentes traducciones así como el modelo lingüístico, y vistos los antecedentes, especialmente las tesis de O'Connell (2003), al analizar una serie de animación para niños, y de Matamala (2004), por ser la única que acomete un análisis doble, esto es, monolingüe en catalán y comparativo inglés-catalán, creemos que la muestra elegida finalmente para nuestro corpus goza comparativamente de la suficiente representatividad.

Recapitulando, en base todo lo anteriormente expuesto, el corpus de dibujos animados que hemos elegido para nuestro análisis descriptivo-comparativo está formado por:

- a) Un subcorpus paralelo bilingüe de **cinco guiones de postproducción originales en inglés y sus respectivas traducciones al euskera**, con un tiempo total de emisión en la lengua meta equivalente a 1 hora y 45 minutos.

- b) Un subcorpus monolingüe en euskera, formado por la película de animación *Karramarro uhartea*, “La isla del Cangrejo”, con una duración aproximada de 60 minutos.

Las características principales del corpus seleccionado son las siguientes:

3. El corpus objeto de estudio: la programación infantil y juvenil traducida

- Atendiendo al género: dibujos animados
- Dentro del género de dibujos animados, únicamente se incluyen series de animación
- El corpus monolingüe está formado por una película de animación
- En el caso de las series traducidas, se trata de coproducciones en las que interviene EE. UU.
- La lengua fuente de las series de animación es el inglés
- Heterogeneidad por lo que a los traductores-ajustadores se refiere
- Diferentes estudios de doblaje
- La película y las series de animación han sido comercializadas en formato DVD

CAPÍTULO 4

DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL

4. DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ANÁLISIS Y MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL

Una vez que hemos seleccionado los textos originales y traducidos que integran el Corpus 2 que será objeto del análisis descriptivo-comparativo, en la siguiente fase de nuestra investigación se hace necesario en primer lugar delimitar la especificidad de los textos audiovisuales que vamos a estudiar y elaborar en segundo lugar un modelo de análisis adecuado para este tipo de textos.

El acercamiento a la naturaleza y especificidad del texto audiovisual en general y del género de la animación en particular nos ayudará a mejorar nuestra comprensión del lenguaje cinematográfico mediante el conocimiento de su estructura y de su modo de funcionamiento e interpretar mejor los fenómenos asociados a la traducción de los textos audiovisuales.

Entendemos que las características del discurso cinematográfico son compartidas en gran medida tanto por el cine protagonizado por actores de carne y hueso y filmado en escenarios reales como por el cine de dibujos animados, donde los actores son sustituidos por la utilización de ilustraciones, muñecos o planos infográficos animados y filmados toma a toma hasta lograr la sensación de movimiento. Del

mismo modo, la gramática de la narrativa visual inherente al cine también es aplicable a las películas animadas, ya que como afirma el editor de películas de imagen real y de películas animadas Jamie McCoan, “éstas se componen de acciones, reacciones, motivaciones y emociones” (citado por Wells, 2007: 81).

La elaboración de un modelo de análisis aplicable al tipo de textos que constituyen el objeto de estudio de esta investigación nos permitirá identificar las normas y técnicas de traducción utilizadas por los traductores audiovisuales, así como los rasgos o peculiaridades principales del modelo lingüístico que subyace tanto en los textos audiovisuales traducidos como en los originales.

4.1 EL TEXTO AUDIOVISUAL

El discurso cinematográfico, en tanto que fenómeno cultural, se puede abordar desde el punto de vista semiótico como proceso de comunicación, que “se verifica sólo cuando existe un código” (Eco, 1988: 31). El código es un sistema de significación o un sistema de reglas conocidas por el destinatario mediante el cual se establece una correspondencia entre lo que una entidad representa y lo representado. En el caso del discurso cinematográfico el proceso de comunicación se verifica cuando el film y el espectador se encuentran gracias a la existencia de reglas o códigos subyacentes. Por tanto, nos interesa conocer los sistemas de significación, esto es, los códigos, que construyen el lenguaje cinematográfico y que hacen posible la comunicación entre el filme y su destinatario.

En cualquier tipo de comunicación nos encontramos ante un texto, texto que podemos interpretar como “el resultado de la coexistencia de varios códigos o, por lo menos, de varios subcódigos” (*ibíd.*: 104). En este sentido, el texto audiovisual, en tanto que entidad donde se materializa el discurso cinematográfico, se configura a partir de la confluencia de distintos signos y códigos. La pluralidad de los elementos que componen el discurso cinematográfico es una de sus características principales. Esta heterogeneidad integra tanto elementos visuales y sonoros como verbales y no verbales, de forma que el narrador puede manejar al mismo tiempo imágenes, sonido, lenguaje hablado, ruido, etc., combinando simultáneamente diferentes canales de información (visual y auditivo). Como señalan Casetti y di Chio, el área expresiva del filme se sirve de “dos grandes tipos de significantes: los *significantes visuales* y los *significantes sonoros*” (2007: 60-61). Los primeros tienen que ver con todo lo relacionado con la vista y pueden dividirse en dos categorías: las imágenes en movimiento y los signos escritos; los segundos hacen referencia a todo lo que tiene que ver con el oído y se dividen en tres categorías: las voces, los ruidos y la música:

Tenemos, pues, en total cinco tipos de significantes: *imágenes, signos escritos, voces, ruidos y música*; o, en otros términos, cinco «materias de la expresión», que constituyen la base misma del edificio del film. En resumen, cinco tipos de ladrillos con los que se edifica la casa (Casetti y di Chio, 2007: 61).

El texto audiovisual se caracteriza, pues, por utilizar simultáneamente dos canales, el visual y el auditivo, como medios de transmisión de una señal hasta sus destinatarios, y por la utilización de diferentes códigos para construir su significación.

No es nuestra intención realizar un estudio exhaustivo y pormenorizado de los diferentes códigos que dan significado al texto audiovisual, puesto que otros autores⁷¹ han abordado el análisis en profundidad de dichos códigos. Por ello, únicamente nos vamos a limitar a señalar los códigos operativos en los textos audiovisuales y sus principales características en la medida que estos códigos puedan incidir en el trasvase a la lengua meta. Creemos que el traductor audiovisual debe conocer todos los códigos de significación fílmica y no solamente el código lingüístico, puesto que todos ellos “integran la red semántica de un texto audiovisual” (Chaume, 2004: 163).

En este sentido, nuestra postura en relación con el estudio de la traducción de los textos audiovisuales sigue y adopta los postulados defendidos por Chaume en cuanto que vamos a observar y describir la traducción audiovisual “como un constructo semiótico cuyos signos, de diversos tipos, potencialmente pueden incidir en las operaciones de traducción de una lengua a otra, de una cultura a otra” (Chaume, 2004: 15).

A la hora de analizar los diferentes códigos que operan en el cine y que inciden en la labor del traductor audiovisual vamos a seguir la clasificación que desde el ámbito de los estudios cinematográficos establece Carmona (2005) y la taxonomía que, partiendo de estudios cinematográficos llevados a cabo por autores como Metz (1973), Eco

⁷¹ Remitimos al lector a los trabajos de Metz (1973), Chaume (2004), Carmona (2005) y Casetti y di Chio (2007). Así, por ejemplo, Chaume dedica el capítulo primero de su libro a abordar la cuestión de los códigos en el marco de los textos audiovisuales y los capítulos 6 y 7 a analizar los diferentes códigos emitidos a través del canal acústico y del canal visual respectivamente y su incidencia en la traducción audiovisual.

(1988), Casetti y di Chio (2007) y el propio Carmona, propone Chaume (2004) desde la óptica de los estudios de traducción.

4.1.1. Los códigos visuales

La imagen es un componente esencial del espacio cinematográfico y uno de los factores que lo diferencian del espacio literario. Por otra parte, para el traductor audiovisual la imagen es un elemento ineludible que condiciona en gran medida su traducción⁷².

Los códigos visuales transmitidos por medio de la imagen tienen que ver con cuatro grandes bloques: la iconicidad, el carácter fotográfico, la movilidad y los elementos gráficos.

➤ La iconicidad

Los códigos iconográficos regulan la constitución de imágenes con significado estable y genérico y son especialmente relevantes “puesto que en ocasiones la iconografía empleada tanto en la caracterización de los personajes como en el espacio que les rodea determina una primacía del aspecto semántico de la imagen sobre el del diálogo” (Gutiérrez Lanza, 1999: 141).

Ya se trate de índices –el humo es una señal natural del fuego, la huella de unos zapatos dan cuenta del paso de alguien–, de iconos

⁷² Esta supeditación del texto a la imagen hace que Titford (1982) se refiera a la traducción audiovisual como “*Constrained Translation*” o “traducción restringida”, y que otros autores como Mayoral, Kelly y Gallardo (1986) y Rabadán (1991) hablen de “traducción subordinada”. Nosotros sin embargo preferimos el término de “traducción audiovisual”.

—aquellos signos que tienen alguna relación de semejanza con lo que representan, como por ejemplo las balanzas equilibradas son la señal de la Justicia o una calavera montada sobre dos tibias cruzadas es señal de peligro—, o de símbolos —la bandera roja en una playa significa que está prohibido bañarse—, en los tres casos la norma general “suele ser no traducirlos (no representarlos lingüísticamente), a no ser que vayan acompañados de una explicación verbal o que su desconstrucción sea esencial para la comprensión o el desenlace de la historia” (Chaume, 2004: 22).

➤ **La fotografía**

Los códigos relacionados con la fotografía desempeñan un papel central en la configuración del objeto cinematográfico. De los cuatro códigos que integran la fotografía, a saber, la perspectiva, la planificación, la iluminación y el color, únicamente nos vamos a detener en los tres últimos:

— **La planificación**

La noción de planificación guarda relación con la composición fotográfica desde dos puntos de vista: el que se refiere a la delimitación de los bordes y el formato de la imagen fílmica, y el que lo hace al modo de realización de la imagen, o lo que es lo mismo, a la forma y escala de los planos, a la inclinación de la cámara y a la angulación (Carmona, 2005: 94). Nosotros vamos a prestar especial atención al segundo punto de vista.

Esta segunda aproximación remite a la tipología del plano, es decir, al modo de mirar al espacio. Ello implica elegir cuántos elementos entran en el encuadre, desde qué distancia se deben ver y hacer ver. La noción de plano interesa especialmente al traductor “porque el tamaño y la proximidad de los personajes, así como la mayor o menor cantidad de campo que ocupan, puede afectar al ajuste en la modalidad del doblaje, y lo que es más interesante, a la traducción” (Chaume, 2004: 254).

El traductor-ajustador, en la medida que tiene que adecuar su traducción a los movimientos articulatorios de los personajes que aparecen en pantalla – especialmente en el caso de las consonantes bilabiales (*b*, *p*, *m*) y labiodentales (*f*) y de las vocales abiertas (*a*) y de abertura media (*e* y *o*) –, deberá prestar especial atención a estos dos tipos de planos:

- Primer plano: el encuadre incluye una vista cercana de un personaje y se concentra en una parte de su cuerpo, principalmente en el rostro. Según Wells, “los primeros planos siempre enfatizan las emociones y la relación básica entre los personajes y el público” (2007: 54).
- Primerísimo plano: encuadre centrado en una cercanía mayor que en el caso anterior, por ejemplo: los ojos, la boca o el dedo de una mano.

No obstante, la relevancia de la sincronía fonética es menor en los dibujos animados que en las películas o en las series de ficción, ya que los dibujos animados no producen sonidos articulados sino que

únicamente se limitan a abrir y cerrar la boca. Por consiguiente, en relación con la sincronía fonética o sincronía labial correspondiente a las consonantes labiales, labiodentales y a la abertura de las vocales, el tipo de ajuste que exigen los dibujos animados tiene menos restricciones, si bien en el caso de la animación digital los dibujos animados mueven la boca imitando el movimiento real de los labios, por lo que la exigencia a la hora de realizar el ajuste será mayor.

– **La iluminación y el color**

Los códigos de iluminación sirven para organizar los diferentes usos de la luz en la composición de un encuadre. Según Carmona, “la luz puede limitarse a hacer visibles los elementos que lo integran o, por el contrario, servir para desrealizar, subrayar o difuminar un elemento del encuadre” (2005: 12). En este último caso, “la luz tendría un fuerte contenido simbólico y serviría para definir un ambiente o una situación, la importancia de un personaje o el punto de vista que articula la composición” (*ibíd.*).

En aquellas escenas donde la luz apenas hace visible los elementos que integran el encuadre, las necesidades de ajuste serán menores ya que, aunque los personajes estén en el cuadro, el espectador no visualiza nítidamente sus bocas. Asimismo, según señala Chaume, “es más interesante la interacción entre los diferentes tipos de iluminación y el registro lingüístico elegido” (2004: 22).

Por lo que hace referencia al color, debemos tener en cuenta el hecho de que, si bien en los orígenes del cine el blanco y negro era la norma y el color una desviación de la norma con implicaciones

significativas, en la actualidad es el uso del blanco y negro el que indica una elección significativa.

➤ **La movilidad**

Los códigos de movilidad de los objetos y de las personas dentro de la imagen que deben tenerse en cuenta por parte de los traductores audiovisuales tienen que ver con la proxémica, esto es, con la forma en que las personas utilizan el espacio tanto para comunicarse entre ellos como en su relación con la cámara, con la cinésica o estudio de los gestos y los movimientos como medio de expresión, y finalmente con la articulación bucal.

En el caso de los signos proxémicos, si nos encontramos ante una distancia mínima entre la cámara y el personaje que emite el enunciado, es decir, si estamos ante un primer plano o un primerísimo plano, intentaremos hacer un ajuste labial mayor que si nos encontramos frente a un plano más general.

Por lo que hace referencia a los signos cinésicos, la traducción deberá seguir todos los gestos y movimientos de los actores y estar en consonancia con el significado que transmiten.

Por último, la articulación bucal, esto es, la abertura y cierre de la boca, “marca la duración en tiempo y, aproximadamente, el número de sílabas de los enunciados del texto meta” (Chaume, 2004: 24).

En relación con las técnicas utilizadas por los animadores de dibujos animados para lograr que la abertura y cierre de la boca de los dibujos sea lo más verosímil posible, hemos recogido la opinión del animador Bill Plympton:

El uso de la técnica más básica de la sincronía labial es una cuestión de tiempo y dinero: cuatro dibujos para cuatro posiciones distintas de la boca. (...) El secreto consiste en trabajar con la banda sonora para garantizar que las diferentes posiciones de la boca funcionen bien. Lo que siempre hago es pronunciar las palabras delante de un espejo en cámara lenta y busco las posiciones adecuadas. Una de las cosas que nunca había percibido –y que me explicó el famoso animador Preston Blair, de Warner Bros (...) – es que las personas no cierran la boca después de decir algo, la boca se queda abierta. Por lo tanto, ahora siempre dejo la boca abierta medio segundo más, aproximadamente, y de este modo el gesto es más natural, más real (citado por Wells, 2007: 59).

De la misma forma, el traductor también deberá conseguir que su traducción quede sincronizada con el cierre y la abertura de la boca de los personajes.

4.1.2. Los códigos gráficos

Dentro de la imagen fotográfica existen otros códigos que articulan todos los elementos gráficos que aparecen en la pantalla. Estos signos se transmiten a través del canal visual y son de varios tipos:

- Didascalias o intertítulos: se usaban en el cine mudo como forma de soporte del diálogo ausente. Actualmente se utilizan para explicar el contenido de las imágenes añadiendo alguna información complementaria sobre el

relato. Así por ejemplo, al inicio del capítulo *The Fugitives* de la serie *Totally Spies* en la parte inferior de la imagen aparece el siguiente intertítulo, que sirve para situar temporalmente la acción: “10:35 AM — Beverly Hills High School”. Asimismo se suelen usar como forma de separación entre secuencias.

- Títulos: de crédito, con el reparto y la ficha técnica, o bien incorporados para indicar división en partes, cuando el filme debe ser distribuido en intermedios por su larga duración, o simplemente para marcar el término de la película con la palabra “FIN” o, en el caso de series, “CONTINUARÁ”.
- Subtítulos: normalmente usados para incluir la versión sin doblar de la banda sonora original, pero también utilizados como recurso signficante para contradecir o explicitar lo que se ve o escucha.
- Escritos varios o textos: aparecen como parte de la imagen de la realidad o del decorado fotografiado en el cuadro. Estos escritos pueden ser *diegéticos*, es decir, pertenecientes a la historia narrada (nombres de restaurantes o calles, títulos de libros, cartas, mensajes, etc.), y *no diegéticos*, es decir, exteriores al mundo narrado pero que informan de alguna manera sobre la narración.

4.1.3. Los códigos sonoros

Los componentes sonoros del filme se dividen en ruidos, música y lenguaje verbal articulado. A este último componente Carmona lo denomina “voz” (2005: 16).

Por lo que hace referencia al sonido en términos generales podemos distinguir entre sonidos diegéticos, es decir, aquellos que pertenecen al universo o al espacio de ficción, y sonidos no diegéticos, esto es, externos a los elementos representados en el filme, como ocurre con la música. A su vez, el sonido diegético se divide en sonido *in* y en sonido *off*, según su fuente de emisión esté representada en la imagen o se sitúe fuera de campo.

La banda sonora cumple con la función de representar los sonidos diegéticos (voces de los personajes, ruidos, etc.) para lograr una impresión de realidad y aportar información adicional. De igual modo, los elementos sonoros pueden desempeñar otras funciones:

Los elementos sonoros permiten la ampliación del espacio más allá de los bordes del plano: el denominado sonido *off* introduce espacios no representados en la imagen, pero que se suponen contiguos al campo, e incluso permite dar cuenta de acontecimientos no mostrados directamente en la imagen. El sonido, ya sea diegético o no diegético, constituye también un mecanismo de enlace entre las sucesivas imágenes, que se puede utilizar tanto para atenuar la discontinuidad como para acentuarla (...). Los elementos sonoros pueden adquirir también diversos valores semánticos: tanto los ruidos como la música aportan en ocasiones determinados contenidos, modificando, intensificando o matizando en mayor o menor grado el significado de las imágenes a las que acompañan, o incluso contraponiéndose a las mismas. El valor semántico de los elementos sonoros dependerá del contexto particular de cada film: por ejemplo, una determinada melodía u otro motivo sonoro puede vincularse con un personaje, un

estado anímico, un acontecimiento de la historia, etc. (Neira, 2003: 48).

El lenguaje verbal hablado, ya se manifieste por medio de los diálogos o por otras formas de discurso verbal, ocupa un lugar preponderante en la constitución del componente sonoro del filme. Una de las características principales del lenguaje hablado utilizado en los textos audiovisuales es que se trata de “un discurso elaborado escrito que ha de parecer oral y espontáneo” (Chaume, 2004: 20), o en palabras de Whitman, “It is written to sound spoken” (1992: 31). Precisamente conseguir la oralidad de los textos audiovisuales es uno de los retos a los que debe enfrentarse cualquier traductor audiovisual si quiere que el producto final resulte verosímil para la audiencia.

El lenguaje verbal hablado y los ruidos se clasifican, además de atendiendo al nivel diegético, según la ubicación imaginaria de la fuente de la voz en relación con el espacio representado en la imagen. De esta forma, las voces más empleadas en la teoría del cine son las siguientes:

- a) *Voz in*: para designar a la voz que procede de una fuente visible en la imagen.
- b) *Voz off*: la que procede del espacio del fuera de campo, no presente en el encuadre.
- c) *Voz over*: aquella cuyo origen se sitúa en un nivel narrativo superior al de la historia representada en la imagen (es el caso de la voz de los narradores en los documentales).

Finalmente, no nos podemos olvidar que junto a la palabra hablada se interrelacionan otra serie de rasgos llamados suprasegmentales o variantes libres y que corroboran la comprensión de los rasgos lingüísticos propiamente dichos. Nos estamos refiriendo al paralenguaje o conjunto de cualidades de la voz, tales como el tono, la dicción, la entonación, la fluidez y el ritmo del habla, así como la risa, el llanto, el bostezo, el suspiro, las pausas o el silencio, cualidades que influyen en la voz y sirven para caracterizarla. Los traductores deberán consignar en su traducción estos rasgos valiéndose para ello de las convenciones o símbolos utilizados en el doblaje, cuya finalidad principal es la de guiar y ayudar a los actores de doblaje a la hora de sustituir las voces originales.

4.1.4. Los códigos sintácticos: la noción de montaje

Según Neira, “el carácter narrativo del film se ha relacionado estrechamente con el montaje, como procedimiento de articulación y configuración del relato” (2003: 25). Así, podemos referirnos al montaje como el proceso de organización de los planos del filme delimitando su duración y ordenándolos en la cadena fílmica. Se trata, pues, de un principio organizativo que rige la estructuración interna de los elementos fílmicos visuales y/o sonoros.

La sintaxis fílmica se configura en torno a cuatro estadios diferentes: el episodio, la secuencia, el plano y el encuadre. La colocación de los diferentes elementos cinematográficos servirá para determinar el sentido global del producto y para dotar al filme con la orientación interpretativa deseada. Para ello, el lenguaje

cinematográfico hace uso de diferentes signos de puntuación, como si de un texto escrito se tratase. Los signos de puntuación sirven para separar las distintas partes que componen un filme e informar de cambios importantes en la acción, en el transcurso del tiempo o en el cambio de lugar.

Los signos de puntuación utilizados para realizar la transición de un plano a otros son los siguientes: corte, barrido, cortinilla, encadenado, fundidos (en blanco y en negro), cierre y apertura del iris y “la separación claramente delimitada de escenario o temporalidad” (Carmona, 2005: 73), lo que Chaume denomina “yuxtaposición” (Chaume, 2004: 299).

4.2. LOS DIBUJOS ANIMADOS: CARACTERIZACIÓN TEXTUAL Y TRADUCTOLÓGICA

En el capítulo tercero de la presente investigación procedimos a la clasificación de los diferentes programas que conforman la oferta televisiva de acuerdo con una tipología textual asociada al concepto de género audiovisual. En este sentido recordamos que en un trabajo de investigación anterior los dibujos animados traducidos al euskera quedaron englobados dentro del macrogénero de la ficción.

Posteriormente en el apartado 3.3.4. procedimos a revisar esa primera clasificación y propusimos una nueva más acorde con la oferta televisiva del primer canal de la televisión pública vasca y con nuestros objetivos. Según esta nueva taxonomía, distinguíamos tres subgéneros pertenecientes al género de los dibujos animados, a saber: cine de

animación, series de animación y *anime*. El estudio del *anime* queda fuera de los objetivos de esta tesis y por tanto vamos a caracterizar únicamente los otros dos subgéneros, aunque el *anime* comparte muchos de los rasgos y características que vamos a señalar.

Si bien es cierto que el cine de animación y las series de animación pueden diferenciarse en base a parámetros de duración – mientras que las series están constituidas por varios capítulos que se emiten periódicamente, las películas constituyen una única entidad que se emite una única vez– o del soporte utilizado para su exhibición –diferenciamos entre las películas que van a ser exhibidas en la gran pantalla, aunque también puedan ser exhibidas en la televisión, y las series, que van a ser proyectadas solamente en la televisión –, no es menos cierto que las técnicas de animación utilizadas para la creación de los dibujos animados son las mismas, independientemente del subgénero del que se trate. Del mismo modo, la gramática de la narrativa visual es aplicable a ambos subgéneros.

Este estudio se realiza desde dos enfoques diferentes: en primer lugar acometemos el estudio de la animación desde un punto de vista descriptivo⁷³, en relación con las peculiaridades que le son propias; y, en segundo lugar, nos interesa especialmente el estudio de este género en relación con la práctica de la traducción audiovisual al euskera y del modelo lingüístico.

⁷³ También podíamos estudiar los dibujos animados adoptando una perspectiva funcional, es decir, analizando los textos en relación con su contexto social o histórico.

4.2.1 Caracterización de los dibujos animados

La técnica de animación más popular y la que mayor número de creaciones y producciones reúne es la de los dibujos animados, bien sea en forma de cortometrajes, largometrajes o series de animación para la televisión.

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, la animación es el “procedimiento de diseñar los movimientos de los personajes o de los objetos y elementos”. Dotar de movimiento a cosas inanimadas creando la ilusión de que están vivas es posible gracias a la existencia de un fenómeno fisiológico del sistema visual humano llamado persistencia de la visión (Martín Perandrés, <http://lsi.ugr.es/~fjmelero/ig/animacion.pdf>). Efectivamente, cuando una serie de imágenes se pasa a gran velocidad el sistema visual mezcla esas imágenes. Si la forma de las imágenes varía de unas a otras el efecto final es la percepción de un continuo, de unas imágenes en movimiento.

La animación es la técnica que da sensación de movimiento a imágenes, dibujos, figuras, recortes, objetos, personas, imágenes computerizadas o cualquier otra cosa que la creatividad pueda imaginar, fotografiando o utilizando minúsculos cambios de posición para que, por un fenómeno de persistencia de la visión, el ojo humano capte el proceso como un movimiento real. Según el animador norteamericano Gene Deitch, «animación cinematográfica es el registro de fases de una acción imaginaria creadas individualmente, de tal forma que se produzca ilusión de movimiento cuando son proyectadas a una tasa constante y predeterminada, superior a la de la persistencia de la visión en la persona.» Mientras en el cine de imagen real se analiza y descompone un movimiento real (24 imágenes por segundo), en el cine de animación se construye un movimiento inexistente en la realidad (desde 24 hasta 8 imágenes por segundo) (Martínez-Salanova Sánchez, <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacineanimacion.htm>).

Las técnicas empleadas por los animadores van a depender tanto de sus aptitudes artísticas como de consideraciones prácticas relativas a las fuentes de financiación o los medios humanos y técnicos que tengan a su alcance. Las disciplinas principales de la animación son tres:

- La animación tradicional con dibujos sobre acetatos
- La animación 3D *Stop Motion*⁷⁴ con marionetas y muñecos
- La animación digital

Además de estas tres técnicas también existe la animación alternativa o experimental, como por ejemplo la utilización de diferentes materiales como la chatarra, la plastilina, la arena sobre vidrio, etc. Asimismo, hay animadores que prefieren trabajar con varias técnicas a la vez y mezclar distintos medios. Concretamente, las tres series de dibujos animados que integran el corpus han sido creadas mediante el procedimiento tradicional realizado a base de dibujos y acetatos.

Además de las técnicas de elaboración propias de este género, el arte de la animación también tiene sus propias formas de expresión y su propio lenguaje. Todo ello hace que la animación sea un arte con una sorprendente versatilidad tanto en lo relativo a las técnicas utilizadas como a los contenidos y a la forma de representarlos. Según Wells (2007: 10), éstas son algunas de las características que hacen de la animación una forma de expresión diferente al resto de los géneros audiovisuales:

⁷⁴ La técnica de animación conocida con el nombre de *Stop Motion* consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos capturando fotografías.

- La animación ofrece un modo de expresión totalmente distinto del de la imagen real y una mayor libertad creativa.
- La animación permite ejercer un mayor control sobre el proceso creativo y el resultado de la obra.
- Tiene la capacidad de mostrar una representación distinta de la “realidad” y de crear mundos que se rigen por códigos y convenciones que difieren radicalmente de los del mundo real.
- En la animación todo lo imaginable es factible, es el “arte de lo imposible”.

No es nuestra intención explicar de forma exhaustiva y pormenorizada el proceso de producción de la animación, por lo que únicamente nos vamos a limitar a señalar los principales pasos que se suelen dar a la hora de realizar una película de dibujos animados. Posteriormente nos detendremos en dos de los aspectos que nos parecen más relevantes de todo el proceso creativo: el *storyboard*, “donde se sugiere el aspecto de la película y se definen las diferentes secuencias, su progresión y el orden de la acción” (Wells, 2007: 14) y el desarrollo de los personajes.

Para visualizar de forma global el proceso de creación de una película de dibujos animados nos vamos a basar en el trabajo de Wells (2007). El siguiente esquema reproduce el proceso de creación de una película animada, siempre teniendo presente que “el proceso de producción no es un proceso estrictamente lineal, sino que muchos de sus aspectos se solapan, además de estar sujetos a los altibajos de la práctica creativa” (Wells, 2007: 10):

TABLA 4.1. Esquema del proceso de animación según Wells

-El concepto: la idea inicial	-El guión técnico
Un proyecto independiente, un proyecto de estudio o un encargo comercial.	-El análisis de la animación
	La ejecución de la acción, la actuación y los efectos.
-La elaboración de un plan de trabajo	
	-El análisis estético
El presupuesto, la planificación y el calendario.	
	El color, el estilo y los materiales.
-La revisión de los recursos	
Las tecnologías, las necesidades técnicas y el personal artístico.	-El layout
-La investigación	La versión técnica del <i>storyboard</i> , donde se tienen en cuenta el movimiento de la cámara y los diferentes efectos, así como los elementos del diseño.
Proceso de planificación técnica y de adecuación de las fuentes	
	-La carta de rodaje
-La historia	
La narrativa, las escenas y las situaciones cómicas	La creación y ejecución de la carta de rodaje, es decir, la información requerida para ejecutar la animación en combinación con la banda sonora.
-La visualización preliminar	-La banda sonora de desarrollo
Los dibujos y las maquetas.	
	-Los fondos, los decorados y los contextos virtuales
-El diseño formal	
Los personajes, el vestuario, los contextos y las condiciones.	-Las secuencias de animación
-El storyboard	Las pruebas de movimiento.
Los <i>thumbnails</i> o la versión en	-La creación de secuencias

dibujos pequeños, la versión de referencia y la versión fija.	
-El guión	El uso del lenguaje cinematográfico.
Las descripciones y los diálogos.	-La construcción y combinación de elementos
-El doblaje y la banda sonora inicial	-El análisis de posproducción
-La animática	-La mezcla y la edición final
	↑

Como se puede apreciar en el cuadro anterior el *storyboard* es la consecución lógica del proceso de diseño y dibujo. Su proceso de creación se divide en tres fases:

- a) La versión en pequeños dibujos o *thumbnails*, que desarrollan las secuencias.
- b) La versión de referencia, que tiene una estructura provisional pero consensuada con dibujos más detallados y más grandes.
- c) La versión fija, el último *storyboard* estructurado que se utiliza en la animática o el *storyreel*, que es el borrador de la película, compatible con la banda sonora principal y representa la finalización del guión técnico.

El editor Lee Unkrich, de PIXAR Animation Studios, productora, entre otras, de la película *Monsters Inc.*, nos explica algunos aspectos de la realización del *storyboard*:

El *storyreel* es como el borrador de la película. Para realizar el *storyreel* tomamos todos los *storyboards* y los combinamos con un

diálogo provisional que grabamos con nuestras voces. A continuación añadimos sonido y música y montamos nuestra propia película, que intentamos que sea lo más próxima posible a la película final que se proyectará en los cines. Lo cierto es que invertimos mucho tiempo en este proceso. Una película puede tardar unos cinco años en rodarse y sólo un año y medio de ese tiempo se dedica a la animación. (...) Este es uno de los grandes lujos que tenemos frente a las películas de imagen real. El *storyreel* nos permite ver el producto en la fase intermedia que transcurre entre el guión y la película acabada. En una película de imagen real, se tiene el guión (...), se filma y ya está (citado por Wells, 2007: 37).

Señala el artista Mario Minichiello que el dibujo tiene mucho en común con el texto, “en el sentido de que tiene reglas y que éstas pueden quebrantarse” (citado por Wells, 2007: 26). En cualquier caso será necesario que la forma y el contenido se interrelacionen de manera que los dibujos reflejen el ambiente, la actitud y la intención de los temas que trata, así como el peso simbólico y metafórico de sus ideas. Para explicar la historia será necesario utilizar todos los elementos del mundo animado que se han creado: el color, el diseño, la iluminación, etc., y que estos elementos estén integrados en la película de una forma coherente.

En la consecución de una interrelación lo más verosímil posible, la actuación de los personajes constituye el núcleo central de las películas animadas. Por esta razón es necesario explorar minuciosamente todas sus características desde todas las perspectivas y debe intentarse captar la esencia de cada personaje mediante el diseño y crear para él un vocabulario y un movimiento específicos. En opinión de Wells, “en las series para niños los personajes presentan unos rasgos dominantes muy estereotipados que facilitan la identificación inmediata por parte del público” (*ibíd.*, 46).

Finalmente nos interesa traer a colación el tema de la sincronía labial por su repercusión a la hora de realizar el ajuste de la traducción y ver cómo los animadores intentan crear la sensación de sincronía en sus personajes, ya sean personas o no. Las opiniones de animadores recogidas en el libro de Wells coinciden en señalar que, aun siendo importante mantener la sincronía labial, es mucho más importante concentrarse en el ritmo y los movimientos corporales, esto es, en los signos cinésicos, que intentar ir abriendo y cerrando la boca meticulosamente en cada letra.

El animador Barry Purves señala que el secreto consiste en “apuntar la forma de la boca, en sugerir las sílabas” (citado por Wells, 2007: 105). Por otra parte, muchas veces el personaje carece de dientes o lengua para realizar una sincronía labial precisa y otras veces no se tienen los fotogramas suficientes en un segundo.

4.2.2 Factores que inciden en la traducción y ajuste de los dibujos animados

Finalmente, una vez caracterizado el texto audiovisual de forma global y los dibujos animados en particular, procedemos al estudio de la animación desde el punto de vista de la traducción. Para ello partimos de la premisa de que cada uno de los diferentes géneros audiovisuales concentra unas peculiaridades propias que van a condicionar en gran medida su traducción y que, por lo tanto, el traductor audiovisual deberá tenerlas siempre presente antes de acometer cualquier encargo. En esta línea se pronuncia Bravo Gozalo

cuando haciendo referencia a los géneros cinematográficos afirma lo siguiente:

Hoy resulta cada vez más evidente (...) que los géneros tienen identidades propias y que las películas pertenecientes a un género determinado comparten ciertas características fundamentales, entre las que se encuentra una determinada utilización del lenguaje, lo que naturalmente tiene gran importancia a la hora de abordar su traducción (2003: 245-246).

En este trabajo vamos a defender y postular el estudio de la traducción audiovisual de los dibujos animados como un género autónomo dentro de la traducción audiovisual, ya que del mismo modo que “la animación posee unos fundamentos que la distinguen como arte, actividad artesanal y modo de expresión” (Wells, 2007: 9), la traducción audiovisual de este género presenta unas cualidades y características propias. Por lo tanto, “es lícito pensar que el cine de animación tiene una entidad propia dentro de la traducción audiovisual” (Hernández Bartolomé, 2005: 211). Por otra parte, si bien es cierto que todavía queda “un largo recorrido hasta establecer puentes entre géneros textuales y estrategias de traducción” (Chaume, 2004: 131), creemos que es interesante dar pasos en esa dirección con el fin de obtener resultados que puedan ser aplicables a futuras situaciones de traducción.

Las características que determinan y condicionan la traducción de los dibujos animados y que le otorgan un estatus propio dentro de la traducción audiovisual son las siguientes: el destinatario, el lenguaje de la animación y la sincronización.

➤ **El destinatario**

Hubo una época en la que hablar de dibujos animados significaba hablar de productos dirigidos exclusivamente a una audiencia infantil. Sin embargo, a partir de los años noventa el público infantil va a dejar de ser el único destinatario de los dibujos animados y se va a producir un aumento de trabajos cuyo objetivo va a ser la audiencia adulta. Esta diferenciación se materializa tanto por lo que a los contenidos se refiere como a la forma de narrarlos. Así, por ejemplo, en las producciones dirigidas al público adulto es normal hacer uso de recursos humorísticos como la ironía o el sarcasmo, recursos que no aparecen en los dibujos infantiles ya que el público infantil difícilmente va a saber descodificarlos.

Siguiendo la taxonomía propuesta por Yébenes (2002), podemos distinguir por una parte la animación para el espectador infantil, subdividida a su vez en tres franjas de edad diferentes, a saber: de uno a tres años, de cuatro a nueve años y de diez a dieciséis años; y, por otra, la animación para adultos⁷⁵. Lógicamente existe animación que no se dirige a un público en concreto y que puede ser vista por todos los públicos.

⁷⁵ Hernández Bartolomé (2005: 212) en su estudio sobre el cine de animación establece otra clasificación: productos para niños de 7 a 12 años y de 12 años en adelante. Asimismo señala que debido a su duración los productos cinematográficos no suelen estar dirigidos a los más pequeños (0 a 7 años).

- **La animación para la audiencia infantil**

- a) De uno a tres años

Las obras destinadas al público situado en esta franja de edad “deben tener un contenido didáctico y atractivo al tiempo, de modo que llamen su atención y desarrollen su formación” (Yébenes, 2002: 130). En relación con las características visuales, a los niños más pequeños les atrae más el color que la forma, de ahí que el aspecto visual de las imágenes sea un factor muy importante a la hora de captar su atención.

El traductor deberá tener en cuenta el hecho de que la población infantil en edad preescolar está aprendiendo a hablar y que todavía no domina la estructura básica del lenguaje adulto, por lo que deberá ser extremadamente cuidadoso tanto en la elección del vocabulario como en las estructuras lingüísticas que vaya a utilizar en el trasvase. Lógicamente el contenido no puede ser demasiado complejo ni el lenguaje utilizado en la versión original va a ser difícil de entender, aspectos que van a facilitar la tarea del traductor, “que se centrará en la transmisión de los aspectos relacionados con la pragmática y en el intento por conseguir una expresividad que es la que origina que los niños queden cautivados por las imágenes que aparecen en la pantalla” (Agost, 1999: 86).

- b) De cuatro a nueve años

Los niños comprendidos en estas edades parece que prefieren “las imágenes estéticamente bellas, y el movimiento y las formas que

adoptan los personajes son lo que más llaman su atención” (Yébenes, 2002: 134).

En este periodo de formación se van introduciendo progresivamente temas en los que el contenido narrativo sea cada vez más complejo. Al mismo tiempo que siguen predominando las producciones de contenido eminentemente didáctico y pedagógico, otros elementos como el humor empiezan a aparecer. Asimismo, el tratamiento del lenguaje se hará cada vez más sofisticado tanto por lo que al vocabulario se refiere como a la sintaxis empleada. Debemos tener en cuenta que según los psicólogos infantiles a los tres años y medio el niño “domina la estructura básica del lenguaje adulto y poco a poco lo va perfeccionando” (Yébenes, 2002: 132).

c) De diez a dieciséis años

Nos encontramos en la franja de edad más delicada y complicada de satisfacer, puesto que “a estas edades el adolescente rechaza lo eminentemente infantil, impone una frontera diferenciadora entre lo infantil, que discrimina, y lo juvenil” (Yébenes, 2002, 136). A medida que el niño va convirtiéndose en adulto, el dibujo animado deja de interesarle y prefiere la imagen real. Para intentar captar su atención, los personajes y los decorados se harán más sofisticados y la temática intentará acercarse a los gustos del público juvenil.

- **La animación para adultos**

Tradicionalmente los dibujos animados han estado asociados a la audiencia infantil por lo que es difícil encontrar estrenos de películas de dibujos animados dirigidas al público adulto. Por esta razón, la televisión se ha convertido en el principal soporte de exhibición de películas y series de animación dirigidas a este tipo de audiencia.

Las producciones dirigidas a la audiencia adulta no conocen límites ni en lo referente a los temas y contenidos ni a su estructura narrativa ni por supuesto al tratamiento lingüístico. Así entre los temas que van dirigidos a este segmento de la población podemos encontrar desde el sexo y el matrimonio hasta la política y la crítica social. La tipología de los contenidos también es amplia y los dibujos animados pueden incluir contenidos violentos, eróticos e incluso pornográficos.

En relación con el tratamiento narrativo, la animación para adultos suele hacer uso de una amplia gama de recursos entre los que figuran la parodia, el humor negro, la ironía y el sarcasmo.

- **El lenguaje de la animación**

Como acabamos de señalar, los destinatarios de los productos de animación son heterogéneos, por lo que el tratamiento del lenguaje también será heterogéneo y deberá estar en consonancia con la edad del público hacia el cual se dirige el producto. No es lo mismo traducir una serie como *Calimero*, dirigida especialmente a los niños más pequeños, que traducir la serie *Braceface* (“Sonrisa de acero”),

dirigida a un público adolescente, o la serie “Los Simpson”, dirigida a la audiencia adulta.

Tampoco existe una única variedad de lenguaje para todos los productos de animación, por lo que en relación con los lenguajes de la animación podemos afirmar que existen tantos lenguajes como tipos de productos. De todas formas, al igual que ocurre con todos los demás géneros audiovisuales, el producto original marcará el modelo lingüístico de la traducción.

Por otra parte, los programas que los niños ven en la televisión contribuyen a su formación lingüística mediante la introducción en su léxico de giros y expresiones que han oído pronunciar a sus personajes favoritos y que luego ellos van a repetir. Así, por ejemplo, la expresión “¡Estoy entusiasma-do!”⁷⁶, repetida constantemente por Gorm, personaje de la serie Vicky el Vikingo, llegó a ser famosa en toda España y muy repetida por el público infantil.

Antes de analizar algunos de los recursos lingüísticos utilizados en la animación nos gustaría hacer un brevísimos inciso para fijarnos en un aspecto que comparten la mayoría de los dibujos animados: su comicidad. Efectivamente, muchos de los dibujos animados tienen un carácter cómico. Los efectos cómicos o gags constituyen la lengua franca del vocabulario de la animación. Es interesante que el traductor conozca las estructuras del gag, ya que su conocimiento le será útil para acometer la traducción. Básicamente, estas son las estructuras que utilizan los animadores para crear los gags (Wells, 2007: 76):

⁷⁶ “Liluraturik nago!”, en la versión en euskera.

- Las direcciones erróneas y la yuxtaposición: el humor se produce cuando no se cumplen los esquemas previstos y se yuxtaponen dos ideas discordantes.
- La lógica ilógica: las distorsiones de la lógica pueden crear una broma.
- La ironía dramática: la ironía pura consiste en decir o implicar lo opuesto de lo que realmente se está diciendo, sin que los personajes sean conscientes de dicha aptitud.
- Los dobles sentidos y la parodia: los dobles sentidos visuales y verbales se apoyan en tópicos y estereotipos como modo de llegar a la comicidad. Y la parodia es una derivación de todo esto. Cuando en la animación se reproduce, representa o critica de forma exagerada, suele utilizarse la caricatura.
- La exageración y el comedimiento: cuando se representa algo de una forma absolutamente exagerada, muchas veces resulta cómico, y lo mismo sucede cuando se trata algo con demasiado comedimiento o inexpresividad deliberada.
- La repetición: si se repite algo con la suficiente frecuencia en los contextos más sorprendentes, el efecto puede ser divertido. Casi todas las muletillas funcionan así, aunque por sí solas no parezcan chistosas.

Una vez hecho este inciso, centrémonos ahora en aquellos recursos lingüísticos propios de la animación a los que se suele prestar una atención especial por parte de los traductores:

- a) **La utilización de una gran cantidad de interjecciones y exclamaciones**⁷⁷: los dibujos animados se caracterizan por el uso de interjecciones y exclamaciones con el fin de expresar de forma instantánea y espontánea sensaciones y sentimientos. Entre los tipos de interjecciones destacan las onomatopéyicas (¡zas!, ¡cataplún!), las apelativas (¡eh!, ¡hala!) y las expresivas (¡ay!, ¡puaj!).
- b) **Los nombres propios**: los nombres propios de los personajes y de ciertos lugares suelen ser significativos y suelen basarse en alguna característica del personaje o el lugar. De este modo la audiencia puede identificar enseguida al personaje en cuestión con algún rasgo que le es peculiar. Por esta razón resulta de vital importancia reproducir el nombre en la lengua meta con la misma significación y con los mismos ecos que produce en la lengua original. Igualmente, en la composición de los nombres propios se suele jugar con la musicalidad.

Será necesario, por tanto, unificar los criterios de traducción de los nombres propios de todos los personajes, especialmente en el caso de las series con muchos capítulos que se prolongan en la línea del tiempo y donde interviene más de un traductor. Esta labor de unificación no solamente es válida en el caso de los nombres propios sino

⁷⁷ Matamala (2004) aborda en su tesis doctoral el estudio de las interjecciones en un corpus audiovisual de comedias de situación originales y dobladas del inglés al catalán.

también en relación con las expresiones más características de cada uno de los personajes.

También es muy habitual que los nombres de los personajes se dejen sin traducir, ya que así lo exige el cliente debido a que los productos se comercializan en todo el mundo con los nombres originales.

c) **Las canciones:** la música juega un papel muy relevante en la narración de la historia. Las canciones no solamente sirven para ambientar la narración sino que acompañan y dan sentido a las imágenes. En el caso de que el traductor deba traducir alguna de las canciones, deberá ajustar la letra al ritmo original de la canción. No obstante, lo más común suele ser que el traductor se encargue de traducir la letra y que sea una persona con conocimientos musicales quien se encargue de ajustar la letra a la música.

d) **La utilización de escenas rimadas:** en los dibujos animados es habitual encontrar una gran cantidad de textos con palabras rimadas. Las rimas infantiles suelen estar escritas con un lenguaje muy simple pero con combinaciones de sonidos que resultan muy eufónicos. Su estructura sonora resulta muy atractiva para los niños y se acompañan bien con la música o bien con la entonación.

Cuando el traductor se encuentra frente a secuencias rimadas deberá intentar reproducir en la lengua meta tanto el texto rimado como el ritmo del original.

e) **La utilización de formulas estereotipadas de los cuentos infantiles:** en el caso de la adaptación de obras de la literatura infantil será necesario recurrir a las traducciones de dichas obras a la lengua meta. Del mismo modo, la consulta de los cuentos clásicos en la lengua meta nos puede ser de gran utilidad a la hora de traducir los nombres de los personajes y las fórmulas clásicas utilizadas en los cuentos infantiles.

➤ **La sincronía en los dibujos animados**

Para acabar con la caracterización del género de los dibujos animados desde un punto de vista traductológico, vamos a referirnos a las dificultades de ajuste que presenta este género audiovisual. En primer lugar vamos a conocer la opinión de los animadores y posteriormente pasaremos a ver las necesidades de ajuste que exige la traducción.

Según el editor de películas animadas Jamie McCoan (Wells, 2007: 81), los animadores pueden tomarse muchas libertades con la sincronía labial, debido al hecho de que algunos de los personajes que aparecen en la animación como los animales no pueden reproducir formas precisas con la boca como lo hacen los seres humanos. En otras ocasiones, como hemos señalado anteriormente, el personaje carece de dientes o lengua para realizar una sincronía labial precisa y otras veces no se tienen los fotogramas suficientes en un segundo. Cuando el animador se encuentra ante este tipo de casos puede no ser exacto con la sincronía labial ya que lo más importante es respetar la isocronía, esto es, que el movimiento de la boca empiece al principio de la frase

y acabe al final de ésta. Y en este sentido señala: “De hecho, el lenguaje corporal puede ser más importante para mantener la sensación de sincronía que la concordancia exacta de las formas de la boca” (Wells, 2007: 81).

La mayoría de los autores consultados (Agost: 1999, O’Connell: 2003b, Chaume: 2004, Martínez Sierra: 2004; Hernández Bartolomé: 2005, 2008) reconocen que, en general, el ajuste que requieren los dibujos animados presenta menos restricciones en relación con la sincronía fonética o labial, es decir, con la búsqueda en el texto meta de palabras que contengan consonantes bilabiales y labiodentales o vocales abiertas para hacerlas coincidir con la pronunciación de los enunciados originales. La reducción de las restricciones no sólo afecta al ámbito de la sincronía labial sino también a la sincronía cinésica, como apunta O’Connell: “Technically speaking, typical problems of lip- and kinetic synchrony commonly associated with dubbing human actors are greatly reduced by the simplified physical representation of animation characters” (2003b: 223).

Este punto de vista también es compartido por Hernández Bartolomé. En su opinión esta mayor libertad por parte del traductor-ajustador a la hora de realizar el ajuste se debe al componente animado de los personajes que

tiene dos consecuencias importantes de cara a la traducción. En primer lugar, los movimientos de los labios están menos marcados y no es habitual encontrar primeros planos, lo que permite un mayor margen de maniobra en la sincronía fonética (o ajuste labial) y en la isocronía (o ajuste a la duración de los enunciados). En segundo lugar, no son actores de carne y hueso, lo que les resta espontaneidad y caracterización, problema que se puede compensar por medio de una

buena interpretación de los actores de doblaje y una elaboración adecuada del guión, tarea en la cual colabora el traductor de forma activa (Hernández Bartolomé, 2005: 212).

Si bien estamos de acuerdo con la opinión vertida por Hernández, creemos que los grados de sincronía fonética exigidos al traductor pueden variar y de hecho varían según el destinatario, el soporte en el que el producto va a ser exhibido y según la técnica empleada.

En primer lugar, el grado de sincronía exigido va a ser mayor cuando el destinatario es el público adulto. Esto no significa que la audiencia infantil sea menos exigente, sino que determinados aspectos como el de la sincronía labial pasan más desapercibidos ante los ojos de la audiencia infantil, que reparará en otros aspectos que son más importantes para ellos como el color y la forma de las imágenes o los gestos que hagan los personajes.

Por lo que al lugar de exhibición del producto respecta, el cine de animación realizado para ser proyectado en la gran pantalla va a requerir mayor grado de sincronía fonética que una serie de animación que va a ser exhibida en la televisión.

Finalmente, en relación con la técnica de animación empleada para elaborar los dibujos animados, los clásicos de la animación no suelen tener una vocalización demasiado elaborada, ya que los dibujos se limitan a abrir y cerrar la boca. Sin embargo, hay series de animación donde los personajes sí marcan las labiales y se pueden apreciar algunas vocales como la *a* y la *o*. Cuando estamos ante

productos que han sido creados por ordenador, el grado de sincronía exigido va a ser muy alto, puesto que los personajes son capaces de mover la boca e imitar el movimiento de los labios como si fueran realmente actores

El traductor habrá de respetar en todo momento la sincronía temporal o isocronía, es decir, deberá conseguir que los enunciados del texto meta coincidan con la duración de los enunciados de los personajes. La traducción deberá estar sincronizada de tal manera que coincida con la abertura y cierre de la boca de los personajes que aparecen en la pantalla. Para llevar a cabo una perfecta sincronización deberá tener en cuenta las pausas y el ritmo de dicción de cada uno de los personajes. En este sentido es manifiesta la supeditación de la traducción a la imagen, ya que el traductor está obligado a mantener la sincronía temporal con las imágenes que se proyectan.

Al igual que ocurre con la traducción de los demás géneros audiovisuales, donde el traductor tiene que “ser coherente con los movimientos corporales del actor o actriz de pantalla” (Chaume: 2005, 148), en la traducción y ajuste de los dibujos animados el traductor deberá respetar en todo momento la sincronía de gesticulación o sincronía cinésica.

En definitiva, en cuanto al grado de sincronización de los dibujos animados, el traductor audiovisual de este género audiovisual goza de mayor libertad por lo que a la sincronía fonética o labial se refiere, pero deberá respetar la isocronía de acuerdo con la abertura y cierre de la boca de los personajes y con las pausas y el ritmo que

mantienen los enunciados. Igualmente es conveniente permanecer atento a los gestos y movimientos de los personajes que aparecen en pantalla para que su traducción sea coherente con dichos movimientos. De esta forma no solamente mejorará la calidad de su traducción sino que conseguirá que el producto final sea tan creíble y verosímil como el producto original.

4.3. MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL

Después de haber caracterizado el objeto de análisis, en el estadio siguiente de la investigación avanzamos una propuesta metodológica para el análisis textual del corpus con el rigor necesario. Esta propuesta está en consonancia con varios de los objetivos establecidos al inicio de esta tesis, a saber: identificar las normas de traducción audiovisual, determinar cuáles son las técnicas de traducción más utilizadas en la traducción y ajuste de los textos audiovisuales al euskera y, por último, describir el modelo lingüístico subyacente en los textos audiovisuales traducidos y compararlo con el modelo utilizado en un guión original en euskera.

Nuestro esquema de análisis se basa fundamentalmente en el modelo propuesto por Lambert y Van Gorp (1985), esquema aplicado, entre otros, por Merino (1994) en su descripción de la traducción al español de textos dramáticos en inglés y Gutiérrez Lanza (1999) en su estudio de la traducción y censura de textos cinematográficos. Por otra parte, en el campo de la traducción audiovisual autores como Díaz Cintas (2003) y Ballester (2001a) basan parte de su metodología de análisis en la propuesta de Lambert y Van Gorp.

Creemos que, si bien es cierto que este enfoque sistémico es aplicado por Lambert y Van Gorp al análisis y descripción de la traducción literaria, se trata de un esquema válido para analizar también la traducción audiovisual, en tanto que “esqueleto básico” (Gutiérrez Lanza, 1999: 166) sobre el que reposa todo el modelo de análisis y sobre el que se ha ido elaborando nuestro propio sistema de acuerdo con las necesidades de la traducción audiovisual.

Este modelo tiene como punto de partida “el análisis telescópico de las normas extralingüísticas, para descender al enfoque microscópico de los elementos que se ubican en el estadio microestructural” (Díaz Cintas, 2003: 320), y sirve de estructura básica sobre la que desarrollar el análisis textual. Como señala Merino, “su potencial reside, principalmente, en servir como andamio que ayude en la construcción del modelo, adaptándose y reformándose según fuere pertinente” (1994: 46).

El esquema básico del modelo de trabajo que vamos a utilizar estructura el análisis textual en cuatro etapas diferentes:

1. Datos preliminares
2. Estudio macroestructural
3. Estudio microestructural
4. Análisis intersistémico

1. El primer estadio hace referencia a los **datos preliminares** y recoge información contextual y extratextual que nos servirá para presentar el producto audiovisual objeto de estudio y aproximarnos al

contexto en el que los textos audiovisuales fueron producidos y a la emisión y recepción de dichos textos tanto en la cultura fuente como en la cultura meta. Esta información muestra datos procedentes del catálogo, que posteriormente han sido completados con información extraída de las fuentes adicionales. En esta fase se incluyen los siguientes aspectos:

- La ficha técnica correspondiente a la serie
- La línea argumental
- El estilo de animación
- Datos sobre la emisión y recepción
- Presentación del soporte audiovisual utilizado
- Presentación de los guiones originales y traducidos
- Datos sobre la traducción y el doblaje
- Breve descripción del contenido de cada capítulo, así como la ficha técnica de cada uno de ellos.

2. El análisis macroestructural nos acerca al texto audiovisual y a la comparación del texto original con el texto traducido y doblado. En esta primera aproximación al texto en sí abordamos el estudio de aquellas coordenadas textuales que revisten un carácter más general.

Para el análisis macroestructural se tienen en cuenta las características inherentes a todo texto audiovisual, es decir, a los textos que se transmiten por medio de los canales visual y acústico y “cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico” (Chaume, 2004: 15). En este sentido, es en este nivel

donde interaccionan los códigos de significación del lenguaje cinematográfico con los procedimientos utilizados para su trasvase lingüístico. Por ello, prestaremos especial atención a la traducción de los códigos gráficos presentes en el texto audiovisual, así como al código musical formado por las diferentes canciones de las series.

La comparación de los binomios GO-GM (guión original en inglés-guión meta en euskera) recae en los siguientes aspectos:

- **La traducción de los códigos gráficos**
 - La traducción de los títulos
 - La traducción del título de la serie
 - La traducción de los títulos de los capítulos
 - La traducción de los títulos de crédito
 - La traducción de los intertítulos o didascalias
 - La traducción de los textos
- **La traducción del código musical**
 - La traducción de las canciones

El análisis macroestructural nos permitirá aproximarnos a las normas de traducción audiovisual y observar las técnicas de traducción utilizadas. Los cambios estructurales servirán para conocer si el traductor ha optado por privilegiar el polo de adecuación o bien el de aceptabilidad (*norma inicial*). Según Lambert y Van Gorp, “a translated text which is more or less ‘adequate’ on the macro-structural level will generally also be more or less adequate on the

micro-structural level” (1985: 49). Del mismo modo, si una traducción es “acceptable” en el nivel macrotextual, probablemente también será “acceptable” en el microtextual.

3. En el **análisis microtextual** se procede al estudio del código lingüístico que se transmite por medio del canal acústico, es decir, “todas las intervenciones orales (excepto las paralingüísticas) de los personajes del filme, diegéticos y extradiegéticos, y en ambos casos, tanto las de aquellos personajes que se encuentren en pantalla (ON), como las de los que se encuentren fuera de pantalla (OFF), o dicho de otro modo, dentro y fuera de campo, incluyendo entre estas últimas las voces de los narradores no diegéticos en OFF” (Chaume, 2004: 167).

En esta fase del análisis procedemos a analizar y comparar los guiones originales con los traducidos. Este análisis tiene como objetivo identificar los principales cambios formales originados en los dos niveles clásicos del análisis lingüístico: los niveles léxico y sintáctico. De la comparación bitextual llegaremos a la formulación de las normas y clasificación de los fenómenos observados o técnicas de traducción. Estos “tipos de fenómenos observables cuando se da una desviación de equivalencia” (Merino, 1994: 88) o “forms of explicitly *textual* manipulation” (Chesterman, 1997: 89) nos van a permitir establecer el grado de similitud que existe entre los GOs y los respectivos GTs. Como señala Hurtado, “las técnicas de traducción permiten identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada” (2001: 257).

Como ya hemos señalado en el capítulo 1.2., para la comparación de los diálogos originales en inglés con sus respectivas traducciones al euskera nos basamos en el translema (Rabadán, 1991: 200) como unidad de comparación válida, unidad que no tiene límite fijo determinado y que sirve “para establecer la relación de equivalencia microtextual entre el GT y el GO” (Gutiérrez Lanza, 1999: 157). La comparación microestructural de los binomios textuales nos permitirá identificar los cambios producidos, visibles en el resultado de la traducción, cambios que vamos a poder identificar y catalogar gracias a las técnicas de traducción.

4. Por último, en el **análisis intersistémico** presentamos los modelos de lengua utilizados en los textos audiovisuales traducidos y los comparamos con un texto original en euskera. El análisis y comparación bitextual nos permite acercarnos al modelo lingüístico utilizado en los textos meta. Este acercamiento a una obra original parte de la premisa de que las traducciones no son fenómenos que tienen lugar de forma totalmente aislada del resto de manifestaciones culturales:

Dentro de una misma cultura, la traducción no es un fenómeno que tiene lugar en un vacío. Esta concepción analítica consiste en valorar la traducción en tanto que producto que está en constante interacción con el resto de productos que pertenecen al mismo sistema. Con ello se supera el enfoque atomístico que se centra en el análisis de una sola traducción para ampliar así horizontes y observar como dicha manifestación empírica se relaciona con otras de su mismo entorno, originales y traducidas (Díaz Cintas, 2003: 324).

Hasta la fecha no se ha realizado ninguna investigación de estas características en el ámbito de la traducción audiovisual al euskera,

por lo que consideramos que esta comparación es una de las aportaciones de esta tesis. Asimismo, esta comparación puede ser relevante porque las producciones originales no han estado sometidas al filtro lingüístico al que sí están sometidos los doblajes emitidos por la televisión pública vasca.

El método de trabajo en esta fase pasa por las siguientes etapas:

- Se describen las características principales encontradas en los textos traducidos en base a los cuatro niveles clásicos del análisis textual: el nivel fonético, el nivel léxico, el nivel morfológico y el sintáctico.
- Se estudia el texto original en euskera siguiendo el mismo patrón de análisis que para los guiones traducidos.
- Se comparan los rasgos principales de los modelos lingüísticos subyacentes en los textos doblados al euskera y en la versión original en esa lengua.

En definitiva, el análisis intersistémico es una suerte de recapitulación de los tres niveles anteriores: datos preliminares, estudio macroestructural y estudio microestructural.

A continuación presentamos el modelo de análisis que hemos aplicado al estudio descriptivo-comparativo del corpus de textos audiovisuales:

1. DATOS PRELIMINARES

- 1.1. Descripción del producto
- 1.2. Presentación de los corpus paralelos bilingües

2. ESTUDIO MACROESTRUCTURAL

- 2.1. **La traducción de los códigos gráficos**
 - 2.1.1. La traducción de los títulos
 - La traducción del título de la serie
 - La traducción de los títulos de los capítulos
 - La traducción de los títulos de crédito
 - 2.1.2. La traducción de los intertítulos o didascalias
 - 2.1.3. La traducción de los textos
- 2.2. **La traducción del código musical**
 - 2.2.1. La traducción de canciones
- 2.3. **Conclusiones**

3. ESTUDIO MICROESTRUCTURAL

- 3.1. **Nivel léxico**
 - 3.1.1. Adaptación
 - 3.1.2. Calco
 - 3.1.3. Descripción
 - 3.1.4. Generalización
 - 3.1.5. Particularización
 - 3.1.6. Préstamo

3.2. Nivel sintáctico

- 3.2.1. Ampliación
- 3.2.2. Compresión lingüística
- 3.2.3. Creación discursiva
- 3.2.4. Modulación
- 3.2.5. Reducción
- 3.2.6. Sustitución
- 3.2.7. Traducción literal
- 3.2.8. Transposición

4. ANÁLISIS INTERSISTÉMICO

4.1. El modelo lingüístico de los textos audiovisuales traducidos

- 4.1.1. Nivel fonético
- 4.1.2. Nivel léxico
- 4.1.3. Nivel morfológico
- 4.1.4. Nivel sintáctico
- 4.1.5. Conclusiones

4.2. El modelo lingüístico del guión original de la película *La isla del Cangrejo*---*Karramarro uhartea*

- 4.2.1. Nivel fonético
- 4.2.2. Nivel léxico
- 4.2.3. Nivel morfológico
- 4.2.4. Nivel sintáctico
- 4.2.5. Conclusiones

Una vez presentado este esquema cuatripartito que aplicaremos al análisis de las traducciones, en el apartado siguiente se presenta la taxonomía que nos permita sistematizar las diferentes técnicas de traducción audiovisual. Nuestra mirada se dirige, por tanto, a “la manera en que el traductor se enfrenta al conjunto del texto original y desarrolla el proceso traductor según determinados principios” (Hurtado, 2001: 241), es decir, al método de traducción.

A continuación ofrecemos una clasificación de las técnicas de traducción.

4.3.1. Técnicas de traducción

Para el análisis textual necesitamos recurrir a herramientas que nos permitan dar cuenta de los recursos de los que se valen los traductores audiovisuales para trasladar un texto original hasta otro texto de llegada. Estas herramientas son las técnicas de traducción:

We needed the category of *translation techniques* that allowed us to describe the actual steps taken by the translators in each textual micro-unit and obtain clear data about the general methodological option chosen (Molina y Hurtado, 2002: 499).

En este sentido, las técnicas de traducción se pueden definir como “categorías que nos ayudan a identificar las modificaciones que establece el texto traducido con respecto al original y que actúan como **herramientas que ayudan** al traductor a llegar a la solución final del problema” (Chaume, 2005: 146).

Sin embargo, existe cierta confusión por lo que a su denominación se refiere, ya que, como veremos más adelante, los autores no se ponen de acuerdo a la hora de denominarlas y se refieren a ellas utilizando términos como procedimientos o estrategias, entre otros. Del mismo modo, tampoco existe un único sistema de clasificación sino diferentes propuestas, por lo que es necesario realizar una propuesta de clasificación de las técnicas de traducción acorde con el objeto de estudio.

En este orden de cosas, en primer lugar creemos necesario realizar una precisión de carácter terminológico sobre la denominación que hemos adoptado. Como hemos señalado, existe cierta confusión terminológica a la hora de referirse al “procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción” (Hurtado, 2001: 257). Así, por ejemplo, Vázquez-Ayora (1977: 251 y ss.) habla de “procedimientos técnicos de ejecución”; Newmark (1992: 117 y ss.) de “procedimientos de traducción”; Chesterman (1997: 87-116) se refiere a ellas como “strategies”; y finalmente autoras como Hurtado (2001: 256 y ss.) o Molina y Hurtado (2002) prefieren el término “técnicas de traducción”. Por otra parte, en el ámbito de la traducción audiovisual, Delabastita se refiere a estas categorías como “operations” (Delabastita, 1989: 199); Izard (1999: 261) emplea el término “estratègies de traducció”; Mayoral (2003: 108) utiliza la denominación “procedimientos o técnicas de traducción” y autores como Chaves (2000: 152) Chaume (2005: 145) o Martí Ferriol (2006: 73-116) se valen del término “técnicas de traducción”.

Nosotros por nuestra parte, siguiendo la propuesta realizada por Hurtado (2001) y Molina y Hurtado (2002), hemos adoptado la denominación “técnicas de traducción” y las diferenciamos de lo que son “estrategias de traducción”. De acuerdo con estas autoras, las técnicas de traducción son procedimientos para analizar y describir la forma en que los traductores consiguen equivalencias traductoras. Estas técnicas presentan las cinco características fundamentales siguientes (Molina y Hurtado, 2002: 509):

- 1) They affect the result of the translation
- 2) They are classified by comparison with the original
- 3) They affect micro-units of text
- 4) They are by nature discursive and contextual
- 5) They are functional

Por su parte, las estrategias hacen referencia al proceso y, por tanto, pueden ayudar al traductor a encontrar una solución cuando está llevando a cabo la traducción. Molina y Hurtado (*ibíd.*) ofrecen la siguiente definición de las estrategias de traducción:

Strategies are the procedures (conscious or unconscious, verbal or non-verbal) used by the translator to solve problems that emerge when carrying out the translation process with a particular objective in mind (Molina y Hurtado; 2002: 508).

En el ámbito de la traducción audiovisual, Chaume (2005: 147 y ss.) da cuenta de los recursos o estrategias con los que cuenta el traductor profesional para naturalizar el texto audiovisual traducido. Teniendo en cuenta que el traductor-ajustador audiovisual realiza tres tipos de ajuste, esto es, sincronía labial o fonética, sincronía cinésica e isocronía, el traductor necesita las estrategias siguientes:

- [En relación con la sincronía cinésica] ser coherente con los movimientos corporales del actor o actriz de pantalla (...).
- [En relación con la isocronía] conseguir ajustar las propuestas de traducción de cada enunciado con la duración de los enunciados de los personajes de pantalla, según sus movimientos de apertura y cierre de la boca (articulación bucal).
- [En relación con la sincronía labial o fonética] elegir la técnica adecuada de traducción priorizando que las palabras del texto meta contengan fonemas idénticos o similares a los fonemas pronunciados por los actores y actrices de pantalla en primerísimos planos o en planos de detalle de cara y labios.

■ Sistema de clasificación

Antes de presentar nuestro sistema de clasificación de técnicas de traducción, procedemos a revisar las propuestas realizadas por aquellos autores que nos han servido de guía a la hora de adoptar nuestro propio modelo.

➤ Clasificación según Chaves (2000)

Basándose en los trabajos de Vinay y Darbelnet (*Stylistique comparée du français et de l'anglais*), Newmark (*Manual de traducción*) y Vázquez Ayora (*Introducción a la traductología*), Chaves analiza “las técnicas traductivas más utilizadas en el doblaje al castellano de películas francesas” (2000: 153). De acuerdo con ese análisis identifica las ocho técnicas de traducción siguientes:

- *La traducción literal.* Se trata de una técnica “perfectamente válida si consigue la equivalencia referencial y pragmática con el original” (*ibid.*, 153). La autora defiende el empleo de esta técnica en el doblaje puesto que considera que, sobre todo en el caso de lenguas próximas como el francés y el castellano, se debe intentar conservar la misma fonética visual con el fin de lograr la verosimilitud.
- *La traducción sintética.* Según Chaves (*ibid.*, 156), esta técnica consiste “en condensar ciertos elementos del texto de partida en el texto de llegada, con el fin de aligerar ciertas frases”. El recurso a esta técnica está motivado por el respeto a la sincronía, aspecto fundamental para mantener la credibilidad del producto audiovisual y que constituye uno de los factores que diferencian a esta modalidad traductora de la traducción de textos escritos.
- *Las técnicas de ampliación.* Consiste en “la adición de elementos que no estaban en la versión original” (*ibid.*, 166). Siguiendo a Vázquez Ayora (1977), Chaves incluye dentro de esta técnica tanto la *explicitación* como la *amplificación*. Por motivos de isocronía, los casos de ampliación son menos frecuentes que los de reducción.
- *Las modulaciones.* Esta autora adopta la definición de Vázquez Ayora. Según Vázquez Ayora (1977: 291), la modulación consiste “en un cambio de la base conceptual en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo cual viene a formar un punto de vista modificado o una base metafórica diferentes”. Gracias a las modulaciones se obtienen “enunciados más cortos en la lengua de llegada” (Chaves, 2000:

169). Del mismo modo, esta técnica ayuda a que el enunciado meta suene lo más natural posible.

- *Las transposiciones.* Este procedimiento consiste “en sustituir una clase de palabra por otra sin que el sentido del mensaje se vea alterado” (Chaves, 2000: 170). Así, por ejemplo, categorías nominales pueden ser sustituidas por categorías verbales y viceversa.
- *La equivalencia funcional o traducción de efecto.* Esta técnica ocurre cuando en el texto meta se colocan enunciados que no son traducciones del texto original, sino que simplemente cumplen con una función de relleno. Hay dos casos:
 - a) Cuando se emplea un enunciado de “una longitud y de una fonética similares a las del segmento original, con el fin de conservar un efecto visual: el movimiento de la boca en primer plano” (Chaves, 2000: 172).
 - b) Cuando se emplean enunciados creados “con la intención de que sean simplemente operativos y creíbles para el espectador en esa situación concreta” (*ibíd.*: 173). En este caso estaríamos a lo que en la profesión se conoce con el nombre de “Ad libitum”, es decir, “diálogos de ambiente improvisados, sin trascendencia para la historia” (Chaume, 2004: 97).
- *La adaptación.* Esta técnica consiste en “reemplazar una realidad sociocultural de la lengua de partida por otra propia de la lengua de llegada” (Chaves, 2000: 176).

- *La compensación.* Se trata de un procedimiento estilístico que consiste en introducir en otro lugar del texto algún elemento que no ha podido ser empleado en el mismo lugar en el que aparece en el texto original. Según Chaves (*ibíd.*: 180), la compensación “supone una de las herramientas fundamentales para el traductor de guiones, ya que le permite de algún modo, cuando se produce esta situación, no sólo compensar esa pérdida semántica en otro punto del texto, sino también dotarlo de verosimilitud en lengua meta”.

➤ **Clasificación según Martí Ferriol (2006)**

Este autor realiza una revisión histórica de las técnicas de traducción en general y de las técnicas de traducción audiovisual en particular. De acuerdo con dicho repaso y partiendo de la clasificación de técnicas que realizan Hurtado (2001) y Molina y Hurtado (2002), Martí Ferriol presenta una taxonomía que incluye veinte técnicas de traducción “para la variedad audiovisual” (*ibíd.*, 112). Para evitar repeticiones innecesarias, sólo nos detendremos en aquellas técnicas que supongan alguna variación o novedad en relación con las técnicas empleadas por Chaves. Las definiciones utilizadas se basan en el trabajo de Martí Ferriol (2006: 115-116).

- *Préstamo:* “Integrar una palabra o expresión de otra lengua en el texto meta sin modificarla”.
- *Calco:* “Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero”.

- *Traducción palabra por palabra*: “En la traducción se mantiene la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras del original (todas las palabras tienen el mismo significado fuera de contexto). Las palabras del original y de la traducción tienen idéntico orden y coinciden en número”.
- *Traducción uno por uno*: “Cada palabra del original tiene su correspondiente en la traducción, pero el original y la traducción contienen palabras con significado diferente fuera de contexto”.
- *Traducción literal*: “La traducción representa exactamente el original, pero el número de palabras no coincide y/o se ha alterado el orden de la frase”.
- *Equivalente acuñado*: “Utilizar un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta”.
- *Omisión*: “Suprimir por completo en el texto meta algún elemento de información presente en el texto origen”.
- *Reducción*: “Suprimir en el texto meta alguna parte de la carga informativa o elemento de información presente en el texto origen”.
- *Compresión*: “Sintetizar elementos lingüísticos”.
- *Particularización*: “Usar un término más preciso o concreto”.
- *Generalización*: “Utilizar un término más general o neutro”.
- *Transposición*.
- *Descripción*: “Reemplazar un término o expresión por la descripción de su forma y/o función”.
- *Ampliación*: “Añadir elementos lingüísticos que cumplen la función fática de la lengua, o elementos no relevantes

informativamente, como adjetivos que designen una cualidad obvia presentada en la pantalla”.

- *Amplificación*: “Introducir precisiones no formuladas en el texto origen: informaciones, paráfrasis explicativas, que cumplen una función metalingüística”.
- *Modulación*.
- *Variación*: “Cambiar elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
- *Substitución*: “Cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos) o viceversa”.
- *Adaptación*.
- *Creación discursiva*: es idéntico a la equivalencia funcional o traducción de efecto de Chaves.

La tabla 4.2. muestra las técnicas de traducción audiovisual empleadas por Chaves y Martí Ferriol que hemos utilizado para elaborar nuestra propia clasificación:

Tabla 4.2. Técnicas de traducción audiovisual (Chaves y Martí Ferriol)

CHAVES (2000)	MARTÍ FERRIOL (2006)
Traducción literal	Traducción palabra por palabra
-----	Traducción uno por uno
-----	Traducción literal
Traducción sintética	Omisión
-----	Reducción

-----	Compresión
Técnicas de ampliación	Ampliación
-----	Amplificación
Modulación	Modulación
Transposición	Transposición
Equivalencia funcional o traducción de efecto	Creación discursiva
Adaptación	Adaptación
Compensación	-----
-----	Préstamo
-----	Calco
-----	Equivalente acuñado
-----	Particularización
-----	Generalización
-----	Descripción
-----	Variación
-----	Substitución

Nuestro sistema de etiquetación de fenómenos encontrados en la comparación bitextual recoge la propuesta de Chaves (2000) y la de Martí Ferriol (2006) e incluye quince técnicas. Las variaciones más significativas son las siguientes:

- Al igual que Chaves, dentro de la traducción literal hemos incluido tanto la traducción palabra por palabra como la traducción uno por uno.

- Hemos optado por la etiqueta de *ampliación* para incluir la ampliación lingüística (Hurtado, 2001) y la amplificación basada en la introducción de informaciones o paráfrasis explicativas.
- Dentro de la técnica de reducción se incluye también la compresión lingüística. De hecho, el propio Martí Ferriol reconoce que los pocos casos de compresión encontrados en su corpus se debe a que “la reducción puede incluir casos de compresión” (Martí Ferriol, 2006: 275).

Nuestra propuesta, por tanto, incluye quince técnicas clasificadas dentro de los niveles léxico y sintáctico, ya que, aunque algunas como la modulación pueden ocurrir tanto a nivel léxico como sintáctico, del análisis realizado en los trabajos mencionados se desprende que las seis primeras tienden a operar a nivel léxico, mientras que las otras nueve van a originarse en el nivel sintáctico:

- **Nivel léxico**
 - **Adaptación.** Consiste en reemplazar un elemento cultural perteneciente a la cultura fuente por otro propio de la cultura meta.
 - **Calco.** Traducir literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ocurrir tanto a nivel léxico como estructural.
 - **Descripción.** Se reemplaza un término o expresión por la descripción de su forma y/o función.
 - **Generalización.** Se emplea un término más general o neutro.
 - **Particularización.** Usar un término más preciso o concreto.

- **Préstamo.** Una lengua toma de otra una palabra o expresión. Puede ser puro (sin ningún cambio) o naturalizado (normalizado según la grafía de la lengua meta).

➤ **Nivel sintáctico**

- **Ampliación.** Al igual que Chaves (2000: 166), dentro de la ampliación incluimos tanto la explicitación (añadir precisiones o explicaciones) como la amplificación (añadir elementos lingüísticos).
- **Compensación.** Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
- **Creación discursiva.** Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto. Esta etiqueta recoge la equivalencia funcional o traducción de efecto de Chaves.
- **Modulación.** Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
- **Reducción.** Suprimir en el texto meta algún elemento de información presente en el texto original.
- **Sustitución.** Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa.
- **Traducción literal.** Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
- **Transposición.** Consiste en cambiar la categoría gramatical.

- **Variación.** Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tono textual, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.

La tabla 4.3. muestra las técnicas de traducción utilizadas en el análisis de nuestro corpus:

Tabla 4.3. Principales técnicas de traducción

NIVEL LÉXICO	NIVEL SINTÁCTICO
Adaptación	Ampliación
Calco	Compensación
Descripción	Creación discursiva
Generalización	Modulación
Particularización	Reducción
Préstamo	Sustitución
	Traducción literal
	Transposición
	Variación

CAPÍTULO 5

**ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL
CORPUS TEXTUAL**

5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO-COMPARATIVO DEL CORPUS TEXTUAL

5.1. DATOS PRELIMINARES

En este capítulo procedemos a presentar el análisis descriptivo-comparativo del corpus paralelo bilingüe inglés-euskera (véase 3.7., *El Corpus 2 ETB-1*), formado por dos productos audiovisuales: *Totally Spies*⁷⁸— *Berebiziko Espioiak* y *Braceface* — *Burdin aho*⁷⁹. Asimismo, hemos creído oportuno incluir la presentación del texto audiovisual original *Karramarro uhartea* — *La isla del Cangrejo*.

5.1.1. TOTALLY SPIES — BERE BizIKO ESPIOIAK

Totally Spies es una serie de animación creada por la compañía francesa *Marathon Animation* y coproducida por varios países, entre ellos Estados Unidos. La serie ha sido distribuida por la compañía norteamericana *Image Entertainment* así como por las siguientes cadenas de televisión: *ABC Family*, *Cartoon Network*, *Jetix* y *Teletoon*.

⁷⁸ La versión en castellano mantiene el título original de la serie, mientras que en América Latina fue traducida como “Tres espías sin límite”. Véase http://es.wikipedia.org/wiki/Totally_Spies. El título en catalán es “Espias de veritat”.

⁷⁹ En España se emite con el título de “Sonrisa de acero”. Véase <http://www.eldoblaje.com/>.

Está formada por 130 episodios distribuidos a lo largo de cinco temporadas⁸⁰ con un coste total que asciende a 45 millones de euros. La ficha técnica de la serie, confeccionada a partir de los datos que figuran tanto en nuestro catálogo como en la página web <http://www.planete-jeunesse.com/sources/series.php3>, es la siguiente:

Tabla 5.1. Ficha técnica de *Totally Spies*

TÍTULO ORIGINAL	Totally Spies
DIRECTORA	Stéphane Berry
AUTOR GUIÓN ORIGINAL	Vincent Chalvon-Demersay y David Michel
NACIONALIDAD	EE. UU. + Francia
PRODUCCIÓN	Marathon Animation, TF1
AÑO DE PRODUCCIÓN	2001-2007
DIRECTOR DE PRODUCCIÓN	Zoé Carrera
REALIZACIÓN	Stéphane Berry
CREACIÓN DE PERSONAJES	Luhân Vu-Ba
CREACIÓN DE ESCENARIOS	Michelle Lamoreaux y Robert Lamoreaux
STORY-BOARDS	Thomas Astruck, Ricardo Audisio y Fabien Brandily
LAYOUT	Eric Couta
DISEÑO DE PERSONAJES	Valérie Bréand, Angela Sayadi, Nicolas Vergnaud
DIRECTOR DE DISEÑO	Bruno Martineau
DIRECTOR DE DECORADOS	Nicholas Robert
EFECTOS ESPECIALES	José Lemaire
MÚSICA	F. Aboulker, Brian Higgins, Nick Coleri y Tim Powel
DURACIÓN CAPÍTULO VO	22 min

⁸⁰ Temporada nº 1: 2001-02; temporada nº 2: 2003-04; temporada nº 3: 2004-05; temporada nº 4: a partir del mes de septiembre de 2006 y temporada nº 5 a partir del mes de septiembre de 2007. En cada una de estas temporadas el número de capítulos producidos ha sido veintiséis.

La línea argumental principal que siguen todos los capítulos de la serie es la siguiente: las tres protagonistas, Alex, Sam y Clover, son tres típicas chicas adolescentes de Beverly Hills que llevan una vida normal ante todos, pero que realmente son tres espías de la organización Woohp (World Organization of Human Protection), dirigida por Jerry y su asistente G.L.A.D.I.S. (*Gadget Lending and Distributing Interactive System*), y cuyo objetivo es salvar al mundo de los males y peligros que lo acechan. De este modo, las tres heroínas deben conciliar su vida de espías con la de estudiantes de instituto. La página oficial de *Totally Spies*⁸¹ nos detalla cuáles son las principales características de la serie:

Totally Spies is a fresh, fast-paced and fun show that depicts 3 girlfriends 'with an attitude' who have to cope with their daily lives at high school as well as... the unpredictable pressures of international espionage. Whether the girls are laying low on a secret island off the coast of Japan, on hands and knees deep within the sewers of Paris or crouched in the baggage hold of a private jet over the Bermudas, they confront the most intimidating -and demented- of villains, each with their own special agenda for demonic, global rude behaviour! The three friends each use their specific talents to help save the world while stressing about next week's algebra final or finding a decent prom dress on time...

Temáticamente la serie nos recuerda la famosa serie de televisión "Los Ángeles de Charlie" emitida en los años setenta, donde Jerry hace el papel de "Bosley" y "Charlie" al mismo tiempo. Al igual que ocurre con la serie de televisión, *Totally Spies* sobresale por su dinamismo: abundan las persecuciones, peleas, saltos, disparos, etc. En definitiva, se trata de una serie donde la acción y la intriga son

⁸¹ http://www.totallyspies.org/uk/Totally_Spies_English.pdf

constantes, de manera que el público infantil y juvenil al que se dirige la serie tiene el entretenimiento asegurado.

He aquí dos imágenes que corresponden a las dos facetas que asumen las tres protagonistas de la serie, la de estudiantes de instituto y la de espías de la organización Woohp:

Imagen 5.1. Las protagonistas de la serie *Totally Spies*



Una de las novedades principales que presenta esta serie en relación con otras radica en el hecho de que los héroes de la serie no son chicos sino que las protagonistas o heroínas son tres chicas adolescentes.

El estilo de animación de la serie ha sido descrito a menudo como una especie de “*anime* americano”, es decir, un estilo que está fuertemente influenciado por el *anime* japonés y por el tema o motivo “shôjo” (“chica joven” en japonés), género clásico de manga dirigido a chicas. La directora de la serie Stéphane Berry lo define de la siguiente manera⁸²:

Totally Spies is a mix of the American style, which is associated with comedy and action, and the Japanese style for its aesthetical settings and the ‘big eyes’ emotional expressions. It’s entertainment that hadn’t existed in the French audiovisual industry and which has gained in scope with this new genre of unique and original animation.

A pesar de que el escenario donde transcurre parte de la acción se sitúa en el sur de California, la serie reúne todos los parámetros estéticos que se asocian tanto con el manga como con el *anime* en general, de entre los cuales destacamos los siguientes:

- Las visiones de flores, destellos, ojos grandes y figuras estilizadas.
- Los gags visuales como las entradas y pies o indicaciones visuales.

⁸² Véase: http://www.totallyspies.org/uk/Totally_Spies_English.pdf

- Los gags animados como las gotas de sudor y las venas hinchadas por la ira.
- Las expresiones faciales exageradas.

Los temas giran en torno a conflictos, desavenencias, aventuras y desaventuras amorosas, el enamoramiento, la amistad y el amor, todo ello ambientado en el contexto del instituto.

Creemos también necesario aportar algunos datos sobre la recepción que esta serie ha tenido en distintos países, aunque por desgracia no disponemos de ninguno sobre la acogida que ha tenido en el primer canal de la televisión pública vasca. En primer lugar hemos de decir que *Totally Spies* ha sido un éxito total en Francia, donde se ha convertido en el programa infantil más visto en el canal TF1, con más de un millón de telespectadores cada semana. En Estados Unidos es vista cada día por dos millones de niños en la cadena *Cartoon Network*. También fue estrenada en enero de 2002 en la cadena estadounidense *ABC Family* antes de que fuera estrenada en Francia en la cadena *TF1* el 3 de abril de 2002.

Por otra parte, según la información recogida tanto en su página oficial como en la página web de la *Wikipedia*, *Totally Spies* es una de las series animadas que mayor difusión ha tenido en todo el mundo, ya que ha sido emitida en los principales canales de más de 100 países. Entre los canales en los que se ha proyectado destacamos los siguientes: *Cartoon Network* (EE UU), *TF1* (Francia), *PRO 7* (Alemania), *GMTV* (Inglaterra), *Italia Uno* (Italia), *Disney* (Asia), *Fox Kids Europe*, *Nickelodeon* (Australia) y *Cartoon Network* (Japón). En

España la serie ha sido emitida por la mayoría de los canales autonómicos que integran la FORTA: *Canal Sur*, *ETB1*, *Tele Madrid*, *TV3*, *TV Valencia*, *TV Canarias* y *TV Galicia*. Los primeros capítulos empezaron a emitirse en las cadenas autonómicas de España a partir del mes de enero de 2003.

En el caso de *ETB-1* hemos comprobado que, gracias a los datos extraídos tanto del catálogo *ETB-1 (2006)* como de las hemerotecas de los diarios *El Correo* y *Berria*, el primer canal de la televisión pública vasca ha venido emitiendo esta serie de forma ininterrumpida desde el año 2003: a lo largo del verano y en los meses de noviembre y diciembre del año 2003; durante todo el año 2006, así como en el año 2007, en los meses de febrero, marzo y noviembre. Igualmente esta serie se sigue emitiendo en la actualidad en el canal infantil *Betizu*.

Imagen 5.2. Poster anunciador del éxito de *Totally Spies* en TV



▣ El corpus bitextual *Totally Spies* — *Berebiziko espioiak*

Una vez confeccionado el catálogo informatizado de programas ajenos emitidos por ETB1 durante el año 2006, el número total de entradas correspondientes a esta serie asciende a 37 registros de un total de 629 pertenecientes a las series de animación.

Dos de los capítulos que integran nuestro primer corpus paralelo bilingüe pertenecen a la primera temporada (2001-02): *The Fugitives—lhesean* y *Silicon Valley Girls—Silicon haraneko neskek*. El tercer capítulo, *Escape from Woohp island—Woohp uhartetik ihesi*, pertenece a la tercera temporada de la serie (2004-05). Los capítulos finalmente elegidos se han seleccionado de acuerdo con los criterios establecidos en el capítulo 3 y, especialmente, el de disponibilidad. Así, por ejemplo, no nos fue posible localizar el soporte audiovisual en euskera del capítulo *Izua sarean zehar*, pero sí el correspondiente a *Woohp uhartetik ihesi*, por lo que finalmente fue éste el capítulo elegido.

Los dos primeros capítulos, junto con otros diez más, han sido comercializados en España en formato DVD. La copia que hemos utilizado para estos dos capítulos ha sido editada por *Divisa Home Video*. Su depósito legal es M-34157-2004 y el número de registro de empresa audiovisual es el 821⁸³. Por otra parte, el certificado de calificación por edades lleva el número 82.042.

83 El Registro de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) tiene carácter de registro público y en el se inscriben las empresas establecidas en España que realizan actividades en el sector cinematográfico en sus diferentes especialidades. Véase <http://www.mcu.es/cine/CE/Industria/RegistroEmpresas.html>

El soporte audiovisual utilizado incluye, además de la versión original en inglés, las versiones dobladas al francés, castellano, catalán y euskera. Al tratarse de una coproducción internacional y con el fin de que la serie se difunda entre el mayor número posible de público, los guiones se comercializan en la versión inglesa. A pesar de tratarse de una serie creada por una compañía francesa, los guiones con los que hemos trabajado son presentados como guiones originales escritos en inglés y no como traducciones de guiones escritos en francés. De hecho, los guionistas son conocidos escritores estadounidenses de series de animación. Todo indica que los guiones fueron escritos originalmente en inglés de cara a la comercialización de la serie en los Estados Unidos y en otras partes del mundo y posteriormente fueron traducidos y doblados en otras lenguas. Sin embargo, no nos ha sido posible corroborar esta información ni a través de la propia productora ni en páginas de Internet.

En relación con los datos contenidos en los créditos del DVD debemos señalar que no aparece información alguna sobre los traductores ni el doblaje a esos idiomas. Hemos tenido acceso al nombre de los traductores-ajustadores de la versión en euskera y del estudio de doblaje gracias a la información facilitada por el propio estudio. Esta invisibilidad (Venuti, 1995) de los traductores confirma la falta de reconocimiento a su labor.

Por lo que respecta al tercer capítulo que integra el corpus paralelo bilingüe de *Totally Spies—Berebiziko espioiak*, *Escape from Woohp island—Woohp uhartetik ihesi*, el soporte audiovisual ha sido conseguido a partir de dos fuentes diferentes. En primer lugar, hemos

tenido acceso a la versión original inglesa gracias a la página web www.watchanimeonline.com, donde también se pueden ver episodios y películas pertenecientes al género *anime*. Igualmente la versión inglesa de este capítulo también está disponible en la página www.youtube.com.

En cuanto a la versión doblada al euskera, según la información recogida en el **Catálogo ETB1 (2006)**, este capítulo fue emitido por el primer canal de la televisión pública vasca el día 15 de septiembre de 2006. El acceso al soporte audiovisual en euskera se consiguió mediante la grabación llevada a cabo directamente de ETB1 durante su emisión. Este hecho viene a corroborar el carácter de inmediatez y actualidad que reviste la presente investigación y la importancia que esta proximidad en el tiempo ha tenido a la hora de conseguir los materiales. Como apuntábamos en la introducción, tener acceso a los productos audiovisuales es uno de los principales escollos con lo que se enfrenta el investigador en este campo de la traducción. Al optar por el año 2006 como marco temporal de este estudio, éramos conscientes de que estábamos facilitando de algún modo la disponibilidad del material audiovisual, extremo éste que ha sido posteriormente corroborado por los hechos.

Todos los guiones originales en inglés (**GO**) y los guiones traducidos y ajustados al euskera (**GT**) de los tres capítulos que integran este corpus textual se consiguieron gracias a las gestiones realizadas con el estudio de doblaje. En general tanto los GOs como los GTs presentan pocos cambios en relación con lo que vemos y oímos a

través de las imágenes en las versiones originales en inglés y las versiones traducidas, ajustadas y dobladas al euskera.

Los datos sobre la traducción y el doblaje de estos tres capítulos son los siguientes:

Tabla 5.2. Datos sobre la traducción y doblaje de *Totally Spies*

CAPÍTULO	REF.	TRADUCTORA-AJUSTADORA	ESTUDIO DE DOBLAJE
1. <i>The Fugitives</i> – <i>lhesean</i>	TS1	Mirentxu Larrañaga	K-2000
2. <i>Silicon Valley Girls</i> – <i>Silicon haraneko neskak</i>	TS2	Karmele Agirre	K-2000
3. <i>Escape from Woohp Island</i> – <i>Woohp uhartetik ihesi</i>	TS3	Txaro Ildiakez	K-2000

A continuación vamos a pasar a describir brevemente el contenido de cada capítulo, así como su ficha técnica. La información ha sido extraída de la página web <http://www.tv.com/totally-spies/show/6608/summary.html/>, así como de la Wikipedia http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Totally_Spies_episodes.

➤ *The Fugitives* – *lhesean* (TS1)

El argumento de este capítulo es el siguiente: Alex, Sam y Clover, se convierten en fugitivas cuando Jerry les muestra el video de seguridad de un banco en el que se ve a las tres espías robando el banco. Tras escapar de Jerry, su misión consistirá en encontrar al malhechor que ha conseguido producir clones idénticos a ellas mismas y que los quiere utilizar para robar los bancos centrales de todo el mundo a la misma hora. Paralelamente con la historia principal, Clover

compite con Mandy, una compañera de clase de las tres espías, para conquistar a un nuevo estudiante de intercambio de Tejas.

Tabla 5.3. Ficha técnica de *The Fugitives*

Autores guión original	Vincent Chalvon-Demersay, David Michel
Directora	Stephane Berry
Guión	Robert y Michell Lamoreaux
Diseño de personajes	Luhân Vu-Ba
Escenarios	Michel y Robert Lamoreaux
Storyboards	Thomas Astruc, Fabien Brandily, Les Gibbard, Christophe Huthwohl, Herve Masseron, Phillipe Saunier, Marco Sierra, Arnaud Sourgne y Christophe Yoshida
Coordinador storyboard	Thomas Astruc
Decorados	Catherine Chunleau , Olivier Dutranoy , Claude Lacroix , Catherine Lautissier
Jefe de decorados	Nicholas Roberts
Layout	Korea, Eric Couta
Sincronización de labios (Lyp Sync)	Sync Magic
Música	Brian Higgins, Nick Coler y Tim Powell

➤ ***Silicon Valley Girls*** – ***Silicon haraneko neskak*** (TS2)

En este capítulo un estudiante dirige su ordenador contra todos aquellos que se han portado mal con él. Su intención es darles simplemente un castigo, pero el cerebro electrónico del ordenador se vuelve loco y empieza a tramar planes para destruir colegios. En la historia secundaria Mandy se convierte en la juez del instituto y utiliza su poder para castigar injustamente a las tres espías.

Tabla 5.4. Ficha técnica de *Silicon Valley Girls*

Autores	Vincent Chalvon-Demersay, David Michel
Director	Stephane Berry
Guión	Doug Molitor
Diseño de personajes	Luhân Vu-Ba
Director de diseño	Bruno Martineau
Escenarios	Michel y Robert Lamoreaux
Storyboards	Thomas Astruc, Fabien Brandily, Les Gibbard, Christophe Huthwohl, Herve Masseron, Phillippe Saunier, Marco Sierra, Arnaud Sourgne y Christophe Yoshida
Coordinador storyboard	Thomas Astruc
Decorados	Catherine Chunleau , Olivier Dutranoy , Claude Lacroix , Catherine Lautissier
Jefe de decorados	Nicholas Roberts
Layout	Korea, Eric Couta
Sincronización de labios (Lyp Sync)	Sync Magic
Música	Brian Higgins, Nick Coler y Tim Powell

➤ **Escape from Woohp Island** – **Woohp uhartetik ihesi** (TS3)

El argumento principal de este capítulo según la *Wikipedia* es el siguiente:

Britney's plane goes down and the island she crashes-lands on to is set to self destruct in 2 hours! The girls must find Britney and save her while avoiding attacks from the island's three most dangerous villains: Gargantuan, the Surgeon and Alienator, before the island explodes.

En la historia secundaria Clover se convierte en una vendedora de productos de belleza de mala calidad, lo que hace que al final todos sus clientes se enfurezcan con ella.

Por lo que respecta a la ficha técnica de este capítulo, ésta es la información que hemos extraído de los títulos de crédito exhibidos en la televisión:

Tabla 5.5. Ficha técnica de *Escape from Woohp Island*

Autores	Vincent Chalvon-Demersay, David Michel
Director	Stephane Berry, Pascal Jardin
Guión	Rhonda Smiley
Diseño de personajes	Luhân Vu-Ba
Director de diseño	Bruno Martineau
Escenarios	Michel y Robert Lamoreaux
Storyboard	Damien Tromel
Coordinador storyboard	Thomas Astruc
Decorados	Ivan Bonometti, Olivier Dutranoy , Benoit Maillouchon, Jean-Charles Repoll
Jefe de decorados	Nicholas Roberts
Layout	Korea, Eric Couta
Sincronización de labios (Lyp Sync)	Sync Magic
Música	Brian Higgins, Nick Coler, Tim Powell, Fabrice Aboulker

5.1.2. **BRACEFACE**—**BURDIN AHO**

Braceface es una serie de animación coproducida por la actriz estadounidense Alicia Silverstone y la compañía canadiense *Nelvana*. Está dirigida principalmente al público adolescente y pre-adolescente. Hasta la fecha el número total de capítulos emitidos ha sido 78, distribuidos a lo largo de cuatro temporadas.

Tabla 5.6. Ficha técnica de *Brace Face*

Título original	Braceface
Nacionalidad	EE.UU. + Canadá
Director	Charles E. Bastien
Autora guión original	Melissa Clark
Directoras de producción	Patricia R. Burns, Melissa Clark
Productora	Nelvana
Año de producción	2001-2005
Realización	Charles E. Bastien
Escenarios	Melissa Clark
Animación	Jade Animation Productions
Distribuidora	Fox Family, ABC Family, Teletoon, Disney Channel, Fox Kids, Jetix
Duración capítulo VO	30 min ⁸⁴

La serie transcurre en la Columbia Británica (Canadá) y gira alrededor de Sharon Spitz, una chica de 14 años que cursa 2º de la ESO (grado 8) y que intenta llevar una vida normal de adolescente a pesar de tener un aparato de ortodoncia. Sus amigos, María, Whom y Connor le ayudarán a superar este metálico complejo y, poco a poco, Sharon comenzará a sentirse mejor con su prótesis dental. La página oficial de la serie⁸⁵ nos resume la idea central de este programa de animación:

Featuring Alicia Silverstone as the voice of Sharon Spitz, Braceface is an award winning half-hour animated comedy chronicling the perils of adolescence. Sharon also finds herself dealing with mysterious and

⁸⁴ Esta es la duración que aparece tanto en la página oficial de la serie como en la base de datos de películas de internet *Internet Movie Data Base*. Sin embargo, la duración real de cada uno de los dos capítulos que hemos estudiado es de 21 minutos y 25 segundos el primero y de 21 minutos y 30 segundos el segundo.

⁸⁵ <http://www.nelvana.com>

embarrassing mishaps caused by her new braces. No one ever said that growing up is easy, and no one is learning this faster than Sharon Spitz. Despite everything that comes her way Sharon is still smiling...even if it is with a tin grin!

■ El corpus bitextual *Braceface* — *Burdin aho*

El catálogo de ETB1 (2006) ha recogido once registros correspondientes a esta serie. Entre esos once registros figuran cuatro de los capítulos que, junto con otros dos más, han sido comercializados en formato DVD, soporte que hemos utilizado para el análisis audiovisual de los textos. Concretamente, los títulos que figuran tanto en nuestro catálogo como en el DVD son los siguientes:

<i>Brace Yourself</i>	Eutsi goiari
<i>Crushed</i>	Maiteminez
<i>5 Things That Really Bug Me About You</i>	Bost akats gogaikarri dituzu
<i>The Doctor Is In</i>	Medikua etxean

Los dos capítulos que integran el subcorpus, *Crushed–Maiteminez* y *5 Things That Really Bug Me About You–Bost akats gogaikarri dituzu*, pertenecen a la primera temporada (2001), y fueron emitidos por el primer canal de la televisión pública vasca el 27 y el 28 de julio de 2006 respectivamente, en horario vespertino (15:20). Estos capítulos han sido elegidos al azar de entre todos los disponibles teniendo en cuenta los criterios de selección establecidos (véase capítulo 3.5.1.).

Imagen 5.3. La protagonista de la serie *Braceface*



La copia de DVD comercializada en España incluye las versiones dobladas al catalán, castellano y euskera, pero no así la versión original en inglés, por lo que esta versión se ha conseguido a través del portal de Internet *Amazon*. La copia del DVD que contiene las versiones traducidas ha sido distribuida por la compañía *Luk Internacional, S.A.K DU* (Rosselló 208, 08008 Barcelona). El depósito legal es B-33400-2005 y el número del certificado de calificación por edades es el 87.907. En los créditos iniciales se hace constar que el doblaje al euskera ha sido cedido por ETB.

Por lo que se refiere a la traducción y doblaje, no aparece ninguna información que nos permita conocer los nombres de los traductores–ajustadores al euskera ni del estudio de doblaje ni de los actores y actrices de doblaje que han participado en la versión en euskera. Gracias a las conversaciones mantenidas con los diferentes estudios hemos conseguido conocer dónde se llevó a cabo el doblaje,

pero no así el nombre de los traductores–ajustadores que hicieron la versión al euskera.

La copia del DVD original ha sido producida por las empresas *Nelvana Limited* y *Jade Animation* juntamente con el canal *Fox Family*. En los créditos de la copia original sí aparecen los nombres de los actores y actrices de doblaje.

Los guiones originales en inglés (GO) de los dos capítulos así como sus respectivas traducciones al euskera (GT) se han conseguido gracias a las gestiones realizadas con responsables de ETB. Los datos sobre la traducción y el doblaje son los siguientes:

Tabla 5.7. Datos sobre traducción y doblaje de *Braceface*

CAPÍTULO	ESTUDIO DE DOBLAJE
1. <i>Crushed</i> – <i>Maiteminez</i>	IRUSOIN
2. <i>5 Things That Really Bug Me About You</i> – <i>Bost akats gogaikarri dituzu</i>	IRUSOIN

Vamos a pasar a describir brevemente el contenido de cada capítulo, así como la ficha técnica de cada uno de ellos extraída del DVD.

➤ *Crushed* – *Maiteminez* (BF1)

El argumento de este primer capítulo que aparece en la carátula del DVD original en inglés es el siguiente:

When Connor's appearance is radically transformed for the better after a session of acupuncture, Sharon has to question her new attraction to him. Does she really like him that way, or is she just being totally superficial?

La ficha técnica extraída de los créditos del DVD es la siguiente:

Tabla 5.8. Ficha técnica de *Crushed*

Director	Charles E. Bastien
Guión	Alyse Rosenberg
Productora ejecutiva	Alicia Silverstone
Storyboard	Chad Hicks, Mitz Manzer
Coordinador de Storyboard	Allan Parker
Sincronización de labios (<i>Lyp Sync</i>)	Kathy Parkes
Música	Pure West
Tema original	Grayson Matthews Inc.
Diseñadores	Rob Friorini, Sasha McIntyro, Rodica Oancea, Marco Giovannetti, Jenny Haskins
Coordinadora de diseños	Gitte Barrow
Directora de doblaje (versión original)	Debra Toffan
Duración capítulo VO	21 min y 25 seg

➤ **5 Things That Really Bug Me About You – 5 akats gogaikarri dituzu** (BF2)

El argumento que aparece en la carátula del DVD original en inglés es el siguiente:

When Sharon's braces open the lock to Maria's diary she can't help but read the private entries. When she discovers a list of negative character traits that seem to describe her, Sharon sets out to change her personality while re-evaluating her friendship with Maria. Even though Sharon eventually discovers that Maria's list was about Nina, she soon learns that

you should never compromise yourself based on what other people think of you.

Tabla 5.9. Ficha técnica de *5 Things That Really Bug Me About You*

Director	Charles E. Bastien
Guión	Melissa Clark
Productora	Marilyn McAnley
Storyboard	Roy Meurin, Frank Ramirez
Coordinador de Storyboard	Allan Parker
Sincronización de labios (<i>Lyp Sync</i>)	Kathy Parkes
Música	Pure West
Tema original	Grayson Matthews Inc.
Diseñadores	Rob Friorini, Sasha Mcintyro, Rodica Oancea, Marco Giovannetti, Jenny Haskins
Duración capítulo VO	21 min y 30 seg

5.1.3. **KARRAMARRO UHARTEA** — **LA ISLA DEL CANGREJO**

Karramarro uhartea – La isla del Cangrejo es una película de animación dirigida por Joxean Muñoz y Txabi Basterretxea, basada en un guión original de los escritores vascos Joxean Muñoz e Inazio Mújika. Fue estrenada en las salas comerciales el 2 de octubre de 2000 y en 2001 obtuvo el premio Goya a la mejor película de animación. La sinopsis de la película extraída de la caratula del DVD es la siguiente:

El capitán Dimitri es un pirata con pata de palo y buen corazón. Con la ayuda de un loro dotado de una maravillosa voz y un poder mágico muy especial, se lanza a la búsqueda del fabuloso tesoro de Macaos, que está oculto en una inmensa cabeza de piedra en medio de un mar infestado de tiburones. Para encontrar el tesoro, Dimitri deberá luchar contra sus enemigos de siempre, los traficantes de esclavos.

Imagen 5.4. La isla del Cangrejo



La película fue producida por la empresa Irusoin S.A. con la colaboración de ETB y la participación de Televisión Española y Vía Digital. Su distribución corrió a cargo de Barton Films S.L. La fase de doblaje, postproducción de sonido, creación de la banda sonora y mezclas se llevó a cabo en los estudios de Irusoin en San Sebastián. La ficha técnica es la siguiente⁸⁶:

Tabla 5.10. Ficha técnica de *La isla del Cangrejo*

Productor ejecutivo	Iñaki Gómez
Director de producción	Gurutze Peñalba
Guión	Joxean Muñoz e Inazio Mujika

⁸⁶ Base de datos de películas del Ministerio de Cultura: <http://www.mcu.es/bddpeliculas/>

Director de fotografía	Eduardo Elósegi
Música	Angel Illarramendi
Montaje	Juan Bautista Berasategi
Dirección artística	Karmele Huegún
Montaje de sonido	Imanol Alberdi
Efectos digitalesq	Eduardo Elosegí
Dirección técnica	Juan Cruz Izagirre
Directores de animación	Imanol Zinkunegi, Juan Carlos Nazabal
Diseño de personajes	Mikel Casal, José Angel Lopetegi
Storyboard	José Angel Lopetegi
Layout	Juan Carlos Nazabal, Izaskun Olano, Francisco Javier Ojuei, Jaime Senra, Imanol Zinkunegi
Dirección de color	Aintzane Domenech
Voces	Juan Carlos Loriz (Dimitri), Maribel Legarreta (Loreley), José Mari Moscoso (Walker), Isabel del Palacio (Ma), Mañu Elizondo (Porto), Idoia Sagarzazu (Akeita), Carlos Aguiriano (Folder), José Antonio Calzada (Pelillas), Antonio Rúperez (Tontón), Pello Artexe (Hawk), Felipe Barandiarán (Jozé), José Francisco Jaúregui (O'Clock), José Martín Zabala (Pizzicato), Iñigo Puignau (Loro), Josu Mitxelena (Calavera), Unai García (Vigía)
Director de doblaje	Antonio Rúperez
Narrador (versión en castellano)	Alfredo Landa

Por lo que respecta a los datos de distribución, la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Cultura aporta la siguiente información:

- Número total de espectadores: 23.501
- Recaudación: 86.160,43 €

La copia de DVD en la que nos hemos basado para llevar a cabo el estudio textual es una grabación distribuida por SOGEDASA. El número de licencia de distribución es el 68.724, el de la compañía audiovisual el 1.330 y el depósito legal es B-42168/01. La película recibió la calificación “para todos los públicos”. Su duración aproximada es de 60 min.

No disponemos del guión original en euskera, por lo que las transcripciones se han obtenido directamente de pantalla. En cuanto a las versiones en castellano que figuran junto a dichas transcripciones en euskera, presentan dos formas diferentes. Por un lado, en la misma celda debajo del texto original figura en letra bastardilla nuestra traducción, traducción que hemos llevado a cabo de la forma más literal posible con el fin de que el lector que desconozca el euskera pueda acercarse mejor al significado del texto original; y, por otro, junto a esa celda se muestra la versión comercial en castellano.

5.2. ANÁLISIS MACROESTRUCTURAL

5.2.1. La traducción de los códigos gráficos

A continuación damos cuenta de la traducción de ciertos elementos visuales que aparecen escritos en pantalla y forman parte de los códigos gráficos. Este lenguaje está representado por títulos, intertítulos o didascalias y por textos y subtítulos. Como señala Chaume (2001: 54), “la presencia en un filme de estos cuatro géneros convencionales incide directamente en la traducción, puesto que la

mayoría de las veces el traductor debe transferir su significado al texto meta, con las restricciones formales que cada uno de ellos conlleve”. Este análisis abarca tanto la descripción de los “indicios gráficos del film” (Chaves, 2000: 60), como el estudio de las normas y técnicas de traducción empleadas en el trasvase lingüístico.

■ La traducción de los títulos

Dentro de este apartado vamos a analizar la traducción del título genérico de la serie, de los títulos de los capítulos objeto del estudio microestructural y de los títulos de crédito. Los títulos forman parte de los códigos gráficos del filme y llegan al espectador a través del canal visual, aunque, como veremos más adelante, el traductor puede optar por traducirlos utilizando el canal acústico.

Cabe señalar que Chaves utiliza el término “genérico” para referirse al logotipo (en este caso sería el emblema de la productora Marathon), al título del film y a los títulos de crédito y defiende su utilización en tanto que un genérico “menciona los nombres de aquellos que han contribuido a la génesis, a la fabricación de ese objeto cultural que es el film” (Chaves, 2000: 63).

■ La traducción del título de la serie

Como señala Merino en relación con las obras teatrales, “la forma en que se haya traducido o sustituido el título y la mención del correspondiente original entroncan directamente con la cuestión de la etiqueta con la que se identifica el texto meta que se presenta” (1994: 54). En el caso de las dos series objeto de estudio, se ha optado por la

traducción al euskera de los títulos originales, aunque, como explicaremos más adelante, el espectador de la cultura meta también tiene acceso al título original.

Por lo que a las diferentes funciones que cumplen los títulos se refiere, en opinión de Nord (1990: 153), “el título traducido debe ser apto para *cumplir sus funciones en la cultura terminal*, relegándose, en caso de conflicto, a un segundo término el aspecto de la fidelidad respecto al título de origen”. Las funciones a las que se refiere Nord (*ibíd.*: 155) son las siguientes: la función distintiva, la metatextual, la descriptiva o referencial, la expresiva, la fática y la operativa. Según dicha autora, las funciones distintiva, metatextual y fática son “funciones esenciales”, mientras que las funciones descriptiva, expresiva y operativa son “funciones específicas que sólo se hallan en determinados títulos o clases de títulos” (*ibíd.*).

➤ [*Totally Spies* – *Berebiziko espioiak*](#)

El título se presenta al espectador de la lengua meta tanto en su versión original como traducido al euskera, por lo que estamos ante una naturalización parcial. Efectivamente, al inicio de cada capítulo el título original se traduce superponiendo una voz en *off* en euskera al mismo tiempo que el título original permanece sobreimpresionado en pantalla. A lo largo de todos los capítulos el espectador meta va a tener acceso al título en inglés gracias a los intertítulos que aparecen en la imagen. Se trata de un recurso sintáctico utilizado para situar la acción y cambiar de escena separando imágenes y fragmentando el relato bien por medio de un encadenado o bien de un fundido en

negro. El título original también aparece en los títulos de crédito finales. En todos estos casos el título no se ha traducido y permanece sobreimpresionado en pantalla en la lengua original. En la imagen que sigue, perteneciente al capítulo *Silicon Valley Girls – Silicon haraneko neskak*, el espectador tiene acceso visual al título original de la serie al mismo tiempo que una voz en *off* lo traduce al euskera como *Berebiziko espioiak*:

Imagen 5.5. Título sobreimpresionado de la serie *Totally Spies*



Dentro de las diferentes técnicas o procedimientos utilizados en la traducción de títulos⁸⁷, en el caso de la serie *Totally Spies* se ha hecho uso de la traducción literal o, utilizando la terminología de Newmark (1992: 99-102), de la traducción palabra por palabra, por medio de la cual se han transferido a la lengua meta la gramática, el orden y el significado primario de todas las palabras de la lengua

⁸⁷ Véase Nord (1990), Fuentes Luque (1997-98), Díaz Teijo (1997), Navarro Rodríguez (1997) y Chaves (2000).

original, a saber: *Berebiziko espioiak*, (*Berebiziko*= “extraordinario, excelente; formidable, enorme”⁸⁸) y *espioiak*, “espías”.

El DVD utilizado nos ha permitido comparar los distintos caminos seguidos por las versiones realizadas a otras lenguas meta. Así, la versión en catalán opta por mantener el título sobreimpresionado en inglés mientras una voz en *off* lo traduce al catalán como *Espies de Veritat*. Sin embargo, las versiones en español y en francés favorecen la lengua origen al mantener el título en inglés sin que ninguna voz en *off* los traduzca. En estos dos casos se favorece el polo de adecuación al texto original (*extranjerización*, según Venuti), mientras que la versión en catalán se sitúa en un continuum entre los polos de adecuación y aceptabilidad (*domesticación*), tal como ocurre en el caso del euskera.

En relación con la traducción de los títulos debemos tener en cuenta la prevalencia de factores económicos frente a otro tipo de consideraciones artísticas y culturales. En este sentido, suelen ser las distribuidoras o productoras y no los traductores o el estudio de doblaje las que eligen el título con el que se va a comercializar el producto audiovisual en el mercado meta. La tendencia actual es la de no traducir los títulos y mantenerlos en su lengua origen debido a estrategias de mercado diseñadas por las productoras y que conllevan la venta de productos relacionados con la serie en cuestión.

En el caso del euskera y siempre que la productora o la distribuidora no haya dado órdenes expresas al respecto, la traducción

⁸⁸ Diccionario Elhuyar euskara-gaztelania / castellano-vasco.

de los títulos de los productos audiovisuales es el resultado de una labor común entre el departamento de Euskera de ETB y el estudio de doblaje:

En general, el título que se dará a una producción, ya sea película, documental o serie, y si han de doblarse o subtitularse las canciones, acotaciones o cualquier otro texto, suele ser tratado entre el Departamento de Euskara y el estudio antes de iniciar el proceso (Larrinaga: 2000a).

En la tercera temporada –temporada a la que pertenece el capítulo *Escape from Woohp Island-Woohp uhartetik ihesi*– al título original *Totally Spies* se le añadió el subtítulo *Undercover*. En la versión meta el subtítulo permanece sin traducir al euskera y la voz en *off* únicamente traduce el título, a pesar de que los dos títulos aparezcan sobreimpresionados en pantalla en la lengua original. Por tanto, nos encontramos ante una omisión de una parte del título de la serie. Esta omisión puede deberse a la restricción impuesta por la isocronía, ya que su traducción por medio de una voz en *off* hubiera obligado a formular un texto más largo que habría quedado en clara asincronía con las imágenes y su enunciado se habría montado con el siguiente plano. Por tanto, frente a la restricción icónica que presenta la traducción del subtítulo de la serie sobreimpresionado en la pantalla, se ha optado por traducir solamente el título principal dejando sin traducir la segunda parte del título.

Como conclusión diremos que el título original de la serie se presenta a la audiencia de la manera siguiente: el canal visual se mantiene sin modificación alguna con respecto al original y el código gráfico se traduce superponiendo una voz en *off* en euskera al mismo

tiempo que en pantalla aparece sobreimpresionado el título original en inglés.

➤ *Braceface* — *Burdin aho*

El título de esta serie, además de cumplir con las tres funciones esenciales citadas por Nord (1990: 155), cumple con la función descriptiva o referencial, ya que da cuenta de una de las características físicas de la protagonista de la serie: el aparato de ortodoncia que debe llevar.

Por lo que respecta al modo en que se ha traducido al euskera, se ha intentado que, tal como ocurre con el título en inglés, el título meta también recoga esta función descriptiva, de modo que el espectador asocie de forma automática el título de la serie con su protagonista. Para ello, el título en euskera imita mediante un calco el título original con el fin de describir una de las características físicas de la protagonista de la serie. Así, el término *burdin aho* es un término de nuevo cuño en euskera, formado a partir del vocablo *burdin* (“hierro, objeto metálico” y en plural “cadenillas, grilletes, rejas”), que funciona en este caso como complemento, y la palabra *aho*, “boca”, es decir, literalmente “boca de hierro”.

En cuanto a la forma de presentación, el espectador meta tiene acceso al título genérico de la serie tanto en la versión original en inglés como en la traducción al euskera. Efectivamente, el título original de la serie aparece sobreimpresionado en las imágenes mientras que una voz en *off* lo traduce al euskera como *Burdin aho*:

Imagen 5.6. Título sobreimpresionado de la serie *Braceface*

■ La traducción de los títulos de los capítulos

➤ *Totally Spies* — *Berebiziko espioiak*

Por lo que respecta a la traducción de los títulos que integran este primer corpus textual, los títulos originales en inglés han sido sustituidos por sus traducciones al euskera. En la tabla siguiente aparecen los títulos originales en inglés y los títulos en la lengua meta:

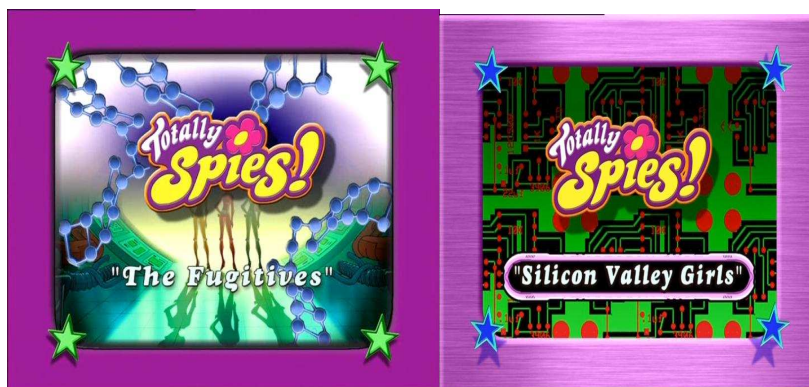
Tabla 5.11. Títulos de los capítulos de *Totally Spies- Berebiziko Espioiak*

TO	TM
1. The Fugitives	- <i>lhesean</i> [<i>Huyendo</i>]
2. Silicon Valley Girls	- <i>Silicon haraneko neskak</i> [<i>Las chicas del valle Silicon</i>]
3. Escape from Woohp Island	- <i>Woohp uhartetik ihesi</i> [<i>Huyendo de la isla Woohp</i>]

En la primera traducción se ha utilizado la técnica de la transposición al sustituirse el sintagma nominal *The Fugitives* por el adverbio en euskera *lhesean*, “huyendo”. En los dos ejemplos siguientes se ha recurrido a la traducción literal (en el tercer título la preposición *from* es sustituida por el sufijo *-tik*, que va unido al nombre *uharte*, “isla”).

Excepto en el capítulo *Escape from Woohp Island—Woohp uhartetik ihesi*, los títulos de los capítulos aparecen en pantalla al mismo tiempo que el título original de la serie. Son utilizados como recursos sintácticos para cambiar de escena y se muestran después de un fundido en negro. Tanto el título original de la serie como el del capítulo original correspondiente se mantienen sobreimpresionados en pantalla mientras que una voz en *off* traduce al euskera el título del capítulo pero no así el de la serie, debido probablemente a la restricción de la isocronía. En las dos siguientes imágenes podemos observar, además del título general de la serie, los títulos de los capítulos *The Fugitives* y *Silicon Valley Girls*:

Imagen 5.7. *The Fugitives* y *Silicon Valley Girls*



➤ *Braceface* — *Burdin aho*

En la siguiente tabla podemos ver los títulos originales en inglés junto con sus respectivas traducciones al euskera:

Tabla 5.12. Títulos originales y traducidos del subcorpus *Braceface*

TO	TM
1. Crushed	1. Maiteminez (<i>Enamorado</i>)
2. 5 Things That Really Bug Me About You	2. Bost akats gogaikarri dituzu (<i>Tienes cinco defectos repugnantes</i>)

En el primero de los títulos, la técnica empleada es la de la transposición: el participio *crushed*⁸⁹, “enamorado”, ha sido sustituido por el complemento verbal (equivalente a un sintagma preposicional en castellano) *maiteminez*, compuesto por el nombre *maitemin*, “enamoramiento”, y el sufijo con valor instrumental *-ez*, es decir, “con pasión amorosa”.

En cuanto al segundo, el cambio fundamental afecta a la modificación de la categoría gramatical, por lo que estamos ante un caso de transposición. La idea fundamental está expresada en inglés mediante el verbo *bug*, “molestar, sacar de quicio”, mientras que en euskera la misma idea se transmite mediante el adjetivo *gogaikarri*, “molesto, fastidioso, repugnante”. Del mismo modo, se ha intentado compensar de algún modo la omisión del adverbio *really* que sirve,

⁸⁹ “*Crush on* sb phr v AmE *Informal* to have a feeling of romantic love for someone, especially someone you do not know well.” (Longman Dictionary of Contemporary English)

gracias a la entonación, para dar énfasis al verbo, mediante la adición del nombre *akats*, “defecto”.

Los títulos se mantienen sobreimpresionados en pantalla mientras una voz en *off* los traduce al euskera. En estas dos imágenes vemos los títulos originales de ambos capítulos:

Imagen 5.8. Títulos sobreimpresionados de los dos capítulos de *Braceface*



■ La traducción de los títulos de crédito

➤ *Totally Spies* — *Berebiziko espioiak*

Aunque pueda parecer algo marginal dentro del film, los títulos de crédito aportan una gran cantidad de información sobre el filme, como la ficha técnica y el “casting” o reparto, y por ello deben ser tenidos en consideración, ya que, como señala Chaves en relación con lo que ella denomina “genérico”, es decir, el logotipo, el título y los

títulos de crédito, “el generico es también una secuencia del film, es ya texto fílmico” (Chaves, 2000: 77).

Debe reseñarse el hecho de que en la información que nos proporcionan los títulos de crédito no aparece, como suele ser habitual, ninguna referencia a la traducción y al doblaje de la serie a otras lenguas. Tampoco la carátula del DVD suministra información alguna sobre la traducción y el doblaje, factor que viene a confirmar nuevamente el poco reconocimiento del traductor audiovisual y del resto de los actores que intervienen en el proceso del doblaje.

Los títulos de crédito aparecen repartidos al principio y al final del capítulo. En ambos casos la información que se transmite a través de estos textos no ha sido traducida y se mantiene en la lengua original.

Así la información que aparece al inicio del capítulo *Escape from Woohp Island–Woohp uhartetik ihesi* es la siguiente: el nombre de la productora (Marathon), el nombre de los creadores y productores de la serie (Vincent Chalvon-Demersay y David Michel), el nombre de los directores (Stephane Berry y Pascal Jardin), el título de la serie (*Totally Spies. Undercover*) y el del capítulo (*Escape from Woohp Island*). A medida que oímos la banda sonora y aparecen los primeros planos de la serie, van apareciendo los siguientes títulos: la autora del guión (Rhonda Smiley), el autor del *storyboard* (Damien Tromel), los escritores principales (Michelle Lamoreaux y Robot Lamoreaux) y el director y productor artístico (Stephane Berry).

De los títulos de crédito que aparecen al final del capítulo destacamos los siguientes: los nombres del diseñador de los personajes y del logotipo de la serie, los creadores del *storyboard*, el autor de la banda sonora, el responsable de los efectos de sonido, los nombres de las voces originales de la versión inglesa y del director de doblaje.

Creemos que todos estos elementos son de gran importancia ya que “nos proporcionan importante información acerca de la película que vamos a ver o que acabamos de ver” (Chaves, 2000: 76). En la medida que forman parte del texto fílmico habrá que prestarles la debida atención no solamente desde el punto de vista del espectador sino también de la traducción en el sentido de que habrá que considerar si se traducen o no y, en su caso, cómo se traducen. Como hemos señalado, en este caso se decidió no traducirlos.

➤ *Braceface* – *Burdin aho*

En primer lugar y al igual que ocurría con el primer subcorpus, en la información que nos suministran los títulos de crédito no encontramos ninguna referencia ni a la traducción ni al doblaje al euskera. Tampoco en la carátula del DVD se menciona dato alguno sobre este extremo.

Los títulos de crédito aparecen repartidos al principio y al final de cada capítulo. En ambos casos la información sobreimpresionada se muestra únicamente en inglés. Así, al inicio del capítulo, después del tema original de la serie, vemos escrito en pantalla los nombres de los autores de los guiones originales: Alyse Rosenberg y Melissa Clark. Es al final de cada episodio cuando se nos muestra toda la información sobre

la ficha técnica: la creadora de la serie, el director, la productora y los productores, el casting de las voces en la versión inglesa, los diseñadores, los compositores del tema original de la serie y de la música, el director de doblaje, los artistas responsables de los *storyboard*. Cerrando los títulos de crédito vemos que se trata de una coproducción de las compañías *Nelvana Limited* y *Jade Animation*, juntamente con el canal de televisión *Family Channel*.

■ La traducción de los intertítulos o didascalias

En ninguno de los dos capítulos que integran el subcorpus *Braceface* — *Burdin aho* se hace uso de intertítulos o didascalias, razón por la que no se hace ninguna referencia a esta serie en este apartado.

➤ *Totally Spies* — *Berebiziko espioiak*

Como ya hemos señalado, los intertítulos sirven para situar espacial y temporalmente la acción. Los textos que aparecen a lo largo de los tres capítulos sobreimpresionados en la parte inferior de la pantalla junto a las imágenes cumplen con dicha finalidad: todos nos dicen cuándo y dónde transcurre la acción.

Ante la disyuntiva de traducirlos o dejarlos sin traducir, en los tres capítulos se ha optado por mantener la didascalia en inglés mientras una voz en *off* va traduciendo su significado, por lo que nuevamente nos encontramos ante un caso de naturalización parcial. Aunque la información que transmiten estos códigos gráficos puede ser entendida por la audiencia juvenil a la que va dirigida principalmente la serie, se decidió traducirlos utilizando una voz en *off*. Este

procedimiento es el mismo que se ha seguido en las versiones en español y en catalán, pero no así en la versión en francés, donde los intertítulos no se han traducido.

Veámos ahora cómo han sido traducidos los intertítulos en cada uno de los capítulos.

- ***The Fugitives* – *lhesean* (TS1)**

En este capítulo aparecen cinco rótulos o textos sobrepresionados en inglés. Son los siguientes:

Tabla 5.13. Intertítulos de *The Fugitives* – *lhesean*

INTERTÍTULO ORIGINAL	VOZ EN OFF EN EUSKERA
11:09 AM – PHOENIX BANK	Phoenix-eko banketxea. Goizeko hamaikak eta bederatzi. [Banco de Phoenix. Las once y nueve de la mañana.]
10:35 AM – BEVERLY HILLS HIGH SCHOOL	Beverly Hills institutua. Hamar t'erdiaj jota. [Instituto Beverly Hills. Las diez y media pasadas.]
03:20 PM – REPLATECH ISLAND	Arratsaldeko hirurak eta hogei. Txertatek uhartea. [Las tres y veinte de la tarde. Isla Txertatek.]
08:23 PM – SOMEWHERE IN THE FRENCH ALPS	Iluntzeko zortziak eta hogeita hiru. Frantziako Alpeak. [Las ocho y veinte tres de la tarde. Alpes franceses.]
10:35 AM (<i>sic</i>) – BEVERLY HILLS HIGH SCHOOL	Goizeko hamar t'erdiaj jota. Beverly Hills institutua. [Las diez y media pasadas de la mañana. Instituto Beverly Hills.]

La traducción muestra la utilización de técnicas diferentes. Únicamente nos parecen reseñables un par de aspectos. Por un lado, la información horaria se transmite haciendo uso de la forma digital pero mediante la modulación se adaptan las abreviaturas AM y PM con el fin de lograr una equivalencia pragmática. En todos los casos se ha procedido a traducir la hora literalmente excepto en el caso de las 10:35, donde se ha preferido una traducción más libre pero sin cambiar sustancialmente la información.

Por otro lado, se ha adaptado el referente cultural *High School* a la cultura meta y se ha traducido como *Institutua*, con lo que se favorece la aceptabilidad en la cultura meta frente a la adecuación a la cultura original. Finalmente, en cuanto al nombre de la isla, *Replatech*, se ha recurrido al calco de la estructura del nombre original, formado a partir del verbo *replace* y el nombre *technology*. Así, en euskera el nombre *Txertatek* está formado a partir de la raíz del verbo *txertatu*, “injertar, insertar”, y la abreviatura de la palabra *teknologia*.

- ***Silicon Valley Girls*** – ***Silicon haraneko neskak*** (TS2)

En este capítulo aparecen sobreimpresionados en pantalla los siguientes intertítulos:

Tabla 5.14. Intertítulos de *Silicon Valley Girls-Silicon haraneko neskak*

INTERTÍTULO ORIGINAL	VOZ EN OFF EN EUSKERA
06:29 PM – LAS VEGAS	Arratsaldeko sei t'erdia. Las Vegas. [Casi las seis y media de la tarde. Las Vegas.]

10:35 AM – BEVERLY HILLS HIGH SCHOOL	Goizeko hamaikak hogeitabost gutxi. Beverly Hills Institutua. [<i>Las once menos veinticinco de la mañana. Instituto Beverly Hills.</i>]
05:30 PM – LAS VEGAS	Arratsaldeko bost t' erdiak. Las Vegas. [<i>Las cinco y media de la tarde. Las Vegas.</i>]
11:45 AM – CAPRI, ITALY	Goizeko hamabiak laurden gutxi. Capri, Italia. [<i>Las doce menos cuarto de la mañana. Capri, Italia.</i>]
02:22 PM – SAN FRANCISCO	Arratsaldeko ordu biak eta hogeitabi. San Francisco. [<i>Las dos y veintidós de la tarde. San Francisco.</i>]
04:12 PM – GUAM MISSILES BASE	Arratsaldeko laurak eta hamabi. Guameko misil basea. [<i>Las cuatro y doce de la tarde. Base de misiles de Guam.</i>]
07:54 PM – SILICON VALLEY	Arratsaldeko zortziak ia- Silicon harana. [<i>Casi las ocho de la tarde. Valle Silicon.</i>]
03:02 PM – BEVERLY HILLS HIGH SCHOOL	Arratsaldeko hirurak eta bi. Beverly Hills Institutua. [<i>Las tres y dos de la tarde. Instituto Beverly Hills.</i>]

En la traducción al euskera mediante una voz en *off* podemos observar que frente al uso de la hora digital del texto original, el texto meta recurre a diferentes adaptaciones, realizadas seguramente por razones de isocronía. En el caso de las 06:29 y las 07:54 se ha preferido recurrir al adverbio *ia*, “casi”, para dar una hora aproximada a la del original, ya que no habría dado tiempo a reproducir la hora exacta debido a que el texto en euskera es mucho más largo (*seiak eta hogeitabederatzi y zazpiak eta berrogeita hamalau*).

Por último volver a reseñar la adaptación a la cultura meta del referente cultural *High School* traduciéndolo como *Institutua*.

- **Escape from Woohp Island – Woohp uhartetik ihesi (TS3)**

En este capítulo se muestran los dos textos siguientes escritos en mayúsculas en la lengua original:

Tabla 5.15. Intertítulos de *Escape from Woohp Island -Woohp uhartetik ihesi*

INTERTÍTULO ORIGINAL	VOZ EN OFF EN EUSKERA
RESTRICTED AIR SPACE / ATLANTIC OCEAN 02:19 PM	Aire eremu mugatua. Ozeano Atlantikoa. Arratsaldeko ordu biak eta hemeretzi. [Espacio aéreo restringido. Océano Atlántico. Las dos y diecinueve de la tarde.]
BEVERLY HILLS –GIRL'S VILLA – 03:34 PM	Beverly Hills. Arratsaldeko laurak hogeita sei gutxi. [Beverly Hills. Las cuatro menos veintiséis de la tarde.]

Por lo que respecta al modo en que han sido traducidos, hay que realizar las siguientes consideraciones:

- En el primer intertítulo la voz en *off* en euskera reproduce íntegramente y de forma literal toda la información contenida en el intertítulo original: “Espacio aéreo restringido”. La información horaria se transmite haciendo uso de la forma digital, es decir, “las dos y diecinueve”.
- A diferencia de lo que ocurre en el intertítulo anterior, en el segundo se ha preferido recurrir a una adaptación: “las cuatro menos veintiséis de la tarde” en lugar de “las tres y treinta cuatro”.

- c) Asimismo observamos la omisión del sintagma original “*GIRL’S VILLA*”, probablemente por razones de isocronía.

■ La traducción de los textos

Como ocurría con los intertítulos, tampoco en la serie *Braceface* se emplean textos o escritos, por lo que únicamente se hace referencia a la serie *Totally Spies – Berebiziko espioiak*.

➤ *Totally Spies – Berebiziko espioiak*

Los textos, como ya indicamos en el capítulo 4.1.2., forman parte de los códigos gráficos que integran el texto fílmico. La aparición de textos o escritos en la versión original sobreimpresionados junto a las imágenes recibe dos tratamientos diferentes: o bien se opta por traducirlos mediante una voz en *off* en euskera al mismo tiempo que el espectador ve el texto original (naturalización parcial), o bien se deja sin traducir.


Al final del capítulo de *The Fugitives – lhesean* aparecen dos textos: el primero de ellos hace referencia a un cartel en el que se acusa a Mandy de ser una ladrona por robar a Clover los diseños de sus vestidos, y el segundo a la revista de moda que usa Mandy para elegir la ropa que viste. En ambos casos se trata de textos diegéticos y en ambos casos no se han traducido, pero el contexto y los diálogos de los personajes ayudan a su comprensión. Por otra parte, en el caso del primero se trata de un texto muy conocido gracias a la cultura fílmica y, por tanto, su traducción sería redundante.

Imagen 5.9. Ejemplo de textos en *The Fugitives*

Este es un ejemplo que demuestra el porqué de la especificidad de la traducción audiovisual frente a otro tipo de traducciones: los textos –códigos gráficos transmitidos por el canal visual– interactúan con los diálogos –código lingüístico transmitido por el canal acústico–, y es precisamente esta interacción la que da sentido y significado al texto audiovisual. En esta interrelación se pueden presentar frecuentemente casos de redundancia entre las imágenes y los diálogos, por lo que no es necesario recurrir a su traducción.

En el capítulo *Silicon Valley Girls*—*Silicon haraneko neskak* vemos que se emplean los dos procedimientos antes citados. Así, en el primero de los casos vemos el siguiente texto sobrepuesto en pantalla al mismo tiempo que oímos la voz en *off* en euskera traduciéndolo: *Sistema hondatuta. Birusa* (“Sistema estropeado. Virus.”).

Imagen 5.10. Ejemplo de texto traducido en *Silicon Valley Girls*

TEXTO ORIGINAL	VERSIÓN EN EUSKERA
	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Sistema hondatuta. Birusa [Sistema estropeado. Virus.]

En el siguiente ejemplo, sin embargo, la opción elegida ha sido la de no traducir el texto original en inglés:

Imagen 5.11. Ejemplo de texto sin traducir en *Silicon Valley Girls*

TEXTO ORIGINAL [00:10:26]	VERSIÓN EN EUSKERA
	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Sin traducción

En el último capítulo únicamente aparece el siguiente inserto gráfico: *PRISON LAB*. Este rótulo alude al sistema informático de la

prisión y muestra que dicho sistema no funciona correctamente. En este caso se ha optado por la no traducción del texto ni mediante la inserción de algún texto escrito ni mediante voz en *off*.

5.2.2. La traducción del código musical

Parafraseando a Casetti y di Chio, “pasemos ahora de los componentes visuales a los sonoros” (2007: 88). Carmona (2005: 106), al igual que Casetti y di Chio (*ibíd.*), distingue tres componentes sonoros que integran el filme, a saber, las voces, los ruidos y los sonidos musicales. Chaume (2004: 18) incluye dentro de los códigos sonoros el código lingüístico, el código paralingüístico, el código musical, el código de efectos especiales y y el código de colocación del sonido. Nosotros por nuestra parte vamos a seguir la terminología utilizada por Chaume y nos centraremos en el análisis de la traducción de la banda original de cada serie.

■ La traducción de canciones

➤ [Totally Spies](#) – [Berebiziko espioiak](#)

Únicamente analizaremos la banda sonora original de los dos primeros capítulos ya que en el capítulo *Escape from Woohp Island–Woohp uhartetik ihesi* la banda sonora original carece de letra y la pieza musical original no ha sido manipulada.

En los dos primeros capítulos la banda sonora original de la serie ha sido sustituida en el texto meta por una nueva versión en euskera. La traducción al euskera de la letra original y la necesidad de

ajustar la nueva letra al ritmo y duración de los versos en euskera ha obligado a adaptar la partitura musical original de la serie.

Al igual que ocurre con la traducción de los títulos, la decisión de traducir o no las canciones de un texto audiovisual recae en el departamento de Euskera de ETB y del estudio de doblaje y no depende del traductor. En el caso de los dibujos animados lo habitual es que se sustituya la letra de la canción original por una nueva versión en euskera, como ha ocurrido con esta serie. Si bien es cierto que en la actualidad el criterio que prevalece es el económico sobre el lingüístico y en virtud de dicho criterio se opta por no traducir la banda original de la serie, en el caso de ETB las letras de las canciones de las series de animación dirigidas al público infantil y adolescente suelen reemplazarse por adaptaciones al euskera.

Cuando se decide manipular la banda sonora original, se pueden presentar las siguientes situaciones: en primer lugar, puede ser que el estudio de doblaje reciba de ETB la canción original ya traducida y ajustada a la nueva banda sonora, en cuyo caso el traductor no interviene; en segundo lugar, el traductor puede recibir el encargo de traducir la letra de la canción que aparece en la cabecera de la serie, por lo que se verá obligado a ajustar su traducción al ritmo musical de la banda sonora original; y, por último, puede ocurrir que el estudio de doblaje encargue la traducción de la letra de la canción a otra persona diferente del traductor que tenga mayores conocimientos musicales.

Estas son las letras de la canción original de la serie en inglés y de la traducción al euskera, junto con nuestra traducción al castellano.

Como se puede apreciar, la letra en euskera no guarda relación alguna con la letra original pero sí con las imágenes que vemos y con la trama argumental de la serie, por lo que cumple con la misión de acompañar a las imágenes y de servir de presentación de la serie.

Tabla 5.16. Canción original de *Totally Spies* junto con su versión en euskera

TO	TM
Here we go again on the road till we stop,	Hemen gatoz, geldiezinok, [Aquí venimos, las imparables,]
and then we'll shop.	gogora, lagunok, [recordad, amigos,]
So one, two, three, now baby,	ametsen bat izanez gero, [si tenéis algún sueño]
here we go,	eutsion, eutsi gogor. [agarraros fuerte a él.]
here we go,	Hemen gatoz, [Aquí venimos,]
here we go,	hemen gatoz [aquí venimos,]
On a mission undercover and we're in control.	isilean, ezkutuan ekiteko, [en silencio, en secreto, para actuar.]
Here we go,	hemen gatoz, [aquí venimos,]
here we go.	bai, hemen gatoz. [sí, aquí venimos.]
Totally Spies now get on with the show.	dotore eta fin, [elegantes y refinadas,] hiru espioiak. [las tres espías.]
here we go.	bai, hemen gatoz. [sí, aquí venimos.]
here we go.	bai, hemen gatoz. [sí, aquí venimos.]
here we go.	bai, hemen gatoz. [sí, aquí venimos.]

➤ *Braceface* — *Burdin aho*

La banda sonora original de esta serie no ha sido modificada en el texto audiovisual meta. La letra de la canción original, sin embargo, ha sido sustituida por otra versión en la lengua meta. Se ha respetado la melodía original que da comienzo a cada episodio pero no así su contenido.

A continuación presentamos la letra de la canción original y la de la versión en euskera, así como nuestra traducción al castellano de la letra en euskera. Como se puede apreciar, si vamos comparando línea a línea, el contenido de la letra de la canción en euskera guarda muy poca relación con la del original, ya que la canción original ha sido adaptada al euskera con el fin de que la letra coincida con el ritmo musical. En este caso observamos una rima asonante, puesto que las últimas palabras de la primera estrofa de la versión en euskera guardan correspondencia con el sonido vocálico *i* (*jauzi, hori, hori, nik, etsi*); por su parte, la últimas palabras de la última estrofa mantienen la identidad de los mismos sonidos vocálicos *o* (*Sharon, Connor, aho*) y *a* (*lagunak, dira*). En cuanto al ritmo de cantidad, el número de sílabas es diferente en cada verso.

Tabla 5.17. Canción original de *Braceface* junto con su versión en euskera

TO	TM
Something tells me	Ohetik egin jauzi, [Da un salto de la cama]
I've dreaming of someone	Orraztu bizkor ile hori, [Péinate rápido ese pelo]
who was never real. It seems I've changed a thousand ways.	Amestutako neska pinpirin hori [Esa chica coqueta soñada]

I wish I looked the way I feel.	Izan nahiko nuke nik. [Quisiera ser yo]
Braceface!	Burdin aho! [¡Boca de hierro!]
My life is complicated.	Etzazu inoiz etsi! [¡No desesperes nunca]
Boyfriends!	Sharon, zure lagunak [Sharon, tus amigos]
Don't want to talk about it.	Maria eta Connor, [María y Connor]
Teenage!	Hortxe izango dira. [Estarán ahí]
I'll work it out in the end.	Burdin aho! [¡Boca de hierro!]

Para hacer frente a la restricción que impone la melodía original, el traductor lleva a cabo un trabajo creativo y artístico al mismo tiempo. Deberá esforzarse en respetar la cadencia y las rimas del tema original y no tanto en mantener el sentido. Su objetivo principal es que la canción rime y se ajuste a la melodía original.

5.2.3. Conclusiones

A nivel macrotextual hemos observado que, a pesar de que la información que aparece sobreimpresionada puede resultar obvia para un espectador adulto, no ocurre lo mismo con el tipo de audiencia al que va dirigido este producto: el público infantil y juvenil. Por esta razón, en el caso de los dibujos animados el doblaje tiende a traducir los códigos gráficos, por muy obvios que estos resulten. El procedimiento empleado en nuestro corpus para la traducción de los códigos gráficos es el de la traducción por medio de una voz en *off* en euskera. Hay, sin embargo, alguna que otra excepción donde el

procedimiento utilizado ha sido el de la no traducción del texto, quizás porque la información icónica resulta fácil de entender al estar contextualizada en los diálogos de los personajes, por lo que no traducirla no impide que el espectador pueda seguir el curso de la trama. Su traducción hubiera sido, por tanto, redundante.

Gracias a la traducción de los códigos gráficos mediante una voz en *off* en euskera se produce un acercamiento del texto original a la cultura meta y con ello una naturalización del texto audiovisual. Con esta naturalización se pretende que el texto original sea más accesible al espectador meta facilitándole para ello su comprensión. Sin embargo no estamos ante una naturalización total o absoluta, ya que el espectador también tiene acceso a los títulos originales que permanecen en pantalla. Por consiguiente, se puede afirmar que la norma inicial que subyace en la traducción de este tipo de códigos se encuentra en un punto intermedio entre el polo de adecuación y el de aceptabilidad. La traducción mediante una voz en *off* en euskera no impide que permanezcan intactos los códigos gráficos. Sin embargo, con su traducción se acerca el TO al espectador de la cultura meta.

En cuanto a las técnicas utilizadas, en el caso de *Totally Spies* – *Berebiziko espioiak* destacamos la traducción literal y la adaptación cultural (*High School*=*Institutua*). Ni que decir tiene que esta adaptación cultural también contribuye a la naturalización del texto audiovisual. El amplio uso de la técnica de la traducción literal confirma la presencia de la fidelidad lingüística, ya que las construcciones gramaticales utilizadas en los códigos gráficos no presentan dificultades especiales. Finalmente, la técnica de la

reducción sólo se nos ha mostrado en una ocasión como consecuencia de la restricción impuesta por la isocronía. Por su parte, en el segundo subcorpus textual, la técnica de traducción empleada para el trasvase lingüístico de los títulos de los dos capítulos ha sido la de la transposición. Por otra parte, el calco ha sido la técnica utilizada para traducir el título original de la serie.

De las regularidades observadas hasta ahora en la traducción para el doblaje de los códigos gráficos podemos extraer las siguientes normas:

Tabla 5.18. Normas de traducción de los códigos gráficos

TÍTULO DE LA SERIE	TÍTULO DE CAPÍTULOS	TÍTULOS DE CRÉDITO	INTERTÍTULOS	TEXTOS
<ul style="list-style-type: none"> ▣ Traducción mediante voz en <i>off</i> en euskera a través del canal acústico 	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Traducción mediante voz en <i>off</i> en euskera a través del canal acústico 	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Sin traducción 	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Traducción mediante voz en <i>off</i> en euskera a través del canal acústico ▣ Sin traducción 	<ul style="list-style-type: none"> ▣ Traducción mediante voz en <i>off</i> en euskera a través del canal acústico ▣ Sin traducción

5.3. ANÁLISIS MICROESTRUCTURAL

A continuación procedemos al análisis descriptivo-comparativo del código lingüístico atendiendo a los niveles léxico y sintáctico con el fin de identificar las técnicas de traducción utilizadas por los traductores audiovisuales. La identificación de las técnicas empleadas

en el trasvase lingüístico nos permitirá extraer regularidades o normas de traducción.

En total hemos recogido y analizado 466 ejemplos, de los cuales 255 corresponden a la serie *Totally Spies*—*Berebiziko espioiak* y 211 a *Braceface*—*Burdin aho*. En los anexos 3 Y 4 se recogen todas las técnicas identificadas en el análisis descriptivo-comparativo, por lo que ahora solamente daremos cuenta de algunos de los casos más significativos.

5.3.1. Nivel léxico

■ Adaptación

Con el fin de producir una versión aceptable en euskera, algunos aspectos o elementos de la cultura anglosajona se van a sustituir por otros elementos de la lengua meta. Se trata en definitiva de producir un equivalente cultural en la lengua de llegada con el fin de que sea aceptable en la cultura meta.

En los capítulos que hemos analizado son pocas las referencias culturales presentes en los textos de partida. Concretamente sólo en siete ocasiones se ha recurrido a esta técnica. En todos ellos predomina la norma de naturalización.

El primer ejemplo de adaptación lo encontramos en el vocablo inglés *football*. Se trata de un “falso amigo”, ya que teniendo en cuenta el contexto en que se usa, es decir, estudiantes de un instituto de California, se refiere al “fútbol americano” y no al

“balompié”. Traduciendo *football* como *futbol* y no como *futbol amerikarra*⁹⁰ (“fútbol americano”) se intenta llevar a cabo una traducción que sea aceptable en la cultura meta y no tanto reproducir el sentido exacto.

Ref.: TS2 TCR: 00:04:23	Ref.: BE2
BRET: Search me. I'm on the football team, babe. I don't study computers, or anything else.	BRET: Eta nik zer dakit; ni futbol -taldean nago, ez dut informatika eta holakorik ikasten. [Y yo qué sé; yo estoy en el equipo de fútbol y no estudio informática ni cosas parecidas.]

Uno de los casos más comunes en los que se recurre a esta técnica es a la hora de tener que adaptar las medidas de longitud de la lengua original. En esta ocasión asistimos a una adaptación del uso de una de las medidas de longitud, la pulgada, equivalente a 2,54 cm. En este tipo de contextos lo que importa es producir una traducción aceptable en la lengua meta y no tanto reproducir exactamente la medida.

Ref.: TS2 TCR: 00:01:36	Ref.: BE2
SAM: But Clov-your Honor – our heels are only a half-inch higher than the code allows.	SAM: Baina Clov (AD LIB), gorentasuna... gure takoiek, kodeak dioena baino zentimetro bat gehiago besterik ez dute! [Pero Clov... su señoría, nuestros tacones sólo tienen un centímetro más de lo que permite el código.]

⁹⁰ Como curiosidad digamos que en la versión en español ha sido traducido como “rugby”, mientras que en la traducción al catalán ha sido vertido como “fútbol americano”.

En este otro ejemplo se ha optado por adaptar un referente cultural extranjero a la lengua y cultura metas. María quiere saber cuáles son las inclinaciones amorosas de su amiga Sharon y para ello utiliza un cuestionario que aparece en la revista *Tender Times*. Pues bien, el traductor ha optado por sustituir el nombre de esa revista por el de *Gaztetxoak*, “Jovencitos”, nombre que aunque no exista en la realidad resulta cercano y creíble a la audiencia meta. Asimismo, se ha añadido la aposición “revista”, con lo que la información se hace más explícita y al mismo tiempo más redundante en el texto de llegada, puesto que el espectador puede ver en la pantalla que se trata de una revista en el texto de llegada. Se trata, por tanto, de un caso de explicitación.

Ref.: BF1 TCR: 00:14:40	Ref.: BA1
MARIA: Uh huh. Uh huh. There's only one way to find out. We have to take this quiz in Tender Times . Ready?	MARIA: Hm-hm. Jakiteko era bakarra dago. GAZTETXOAK aldizkariko galdeketa! Prest? (Sólo hay una forma de saberlo. ¡El cuestionario de la revista GAZTETXOAK! ¿Preparada?)

■ Calco

Por calco entendemos la traducción literal de una palabra o un sintagma. En el corpus textual hemos identificado siete muestras de esta técnica.

En el ejemplo que sigue se produce un calco de la expresión utilizada a la hora de sacar fotografías con el fin de que la gente sonría. Como es sabido, en inglés se utiliza la expresión “*say cheese*”;

en euskera se suele utilizar la expresión *esan patata*, “di patata”, como ocurre en el primer capítulo del subcorpus *Fugitive Spies – Ihesean* (TCR: 00:01:08). Sin embargo en esta ocasión se ha optado por calcar o copiar directamente el símbolo de la lengua de partida:

Ref.: TS2 TCR: 00:05:07	Ref.: BE2
CLOVER: OK, say cheese ,...	CLOVER: Ea ba, esan, gazta...! [¡A ver, di queso!]

En dos ocasiones la referencia cultural original no se ha adaptado a la cultura meta sino que se ha optado por traducirla literalmente. En la primera de ellas, el séptimo grado de enseñanza en los Estados Unidos equivale al 1º de la ESO en nuestro sistema. En esta ocasión se ha optado por mantener la referencia original. Estamos, pues, ante un caso contrario a la naturalización, donde se favorece la referencia al polo origen, es decir, la adecuación:

Ref.: BF1 TCR: 00:09:43	Ref.: BA1
SHARON: Please. That's so seventh grade.	SHARON: Ene, zazpigarren mailakoan moduan dabilta! [¡Ay, andan como los de séptimo curso!]

Y en la segunda se trasvasa directamente al euskera el nivel de curso, sin adaptarlo previamente, con lo que el resultado no se corresponde realmente con el mismo curso del original, ya que el sexto grado equivale en la actualidad a cuarto curso de primaria:

Ref.: BF2 TCR: 00:20:04	Ref.: BA2
SHARON: Relationships are complicated. It's not like the sixth grade anymore (...)	SHARON: Ai, Korapilatsuak dira harremanak. Orain ez gaude seigarren mailan (...) [¡Ay! Las relaciones son complicadas. Ahora no estamos en sexto curso.]

▣ Descripción

Únicamente hemos reconocido dos ejemplos. En el primero de ellos se ha traducido el término “*rhinestone*”⁹¹, “diamante de imitación”, asociado al vestuario del *country*, género musical popular del oeste americano, por medio de una descripción que recoge la función de este tipo de piedras preciosas, descripción recogida en el nombre *apaingarri*, “adorno” (literalmente “cosa que sirve para adornar”) y en el adjetivo *distiratsu*, “brillante”, traducción que recoge el significado global pero que carece de connotaciones culturales en la lengua meta. Por lo tanto, se da un caso de explicitación. Asimismo, se hace uso de la compensación utilizando el nombre *erregina*, “reina”:

Ref.: TS1 TCR: 00:02:12	Ref.: BE1
DOMINIQUE: Ch-ya! Mandy practically invented the rhinestone.	DOMINIQUE: (OFF-ON) Neska! Mandy da apaingarri distiratsuen erregina! [Mandy es la reina de los adornos brillantes.]

⁹¹ Según el diccionario *Free Online Dictionary*, “rhinestones are inseparably associated with the costumes of country and western singers and Las Vegas dancers”. El *New Shorter Oxford English Dictionary* lo define como “an artificial gem cut to imitate a diamond”.

Por otra parte, la música *country* que escuchamos de fondo ayuda a establecer el vínculo de las piedras brillantes con este tipo de música y con el oeste americano.

El término “*Jet-pack*”, esto es, aparato, usualmente colocado en la espalda, que usa motores de propulsión a chorro para poder volar, es traducido haciendo alusión a la forma (*zorro*, “mochila”) y al lugar en el que se coloca (*bizkar*, “espalda”). Las imágenes ayudan nuevamente a que el espectador asocie el término *bizkar zorro* con los aparatos voladores que utilizan las tres espías.

Ref.: TS3 TCR: 00: 07:27	Ref.: BE3
ALEX: Ahhh... Anyone knows if the Jet-Packs come with barf bags...	ALEX: Badakizue bizkar zorroak gonbito poltsarik daraman? [¿Sabéis si la mochila lleva bolsas para vomitar?]

▣ Generalización

El uso de términos más generales en vez de utilizar otros más concretos o exactos es una práctica bastante habitual. Efectivamente, en el corpus textual hemos contabilizado 27 ocasiones en las que aparece esta técnica. Según esta técnica términos que tienen funciones y significados diferentes en la lengua fuente son trasvasados al euskera por medio de un término con un significado más amplio y menos preciso. Se trata, por tanto, de un caso de hiperonimia.

En este ejemplo el sintagma nominal inglés *transfer student* es sustituido en euskera por un nombre de significado mucho más general

como *ikaskide*, es decir, “compañero de clase” o “compañero de estudios”. También estamos ante un caso de amplificación puesto que se explicita la razón por la que Clover se ha vestido como una tejana:

Ref.: TS1 TCR: 00:01:37	Ref.: BE1
CLOVER: I'm hoping it'll remind that hot new transfer student of his homeland.	CLOVER: Ikaskide etorri berriari sorteria gogoraztearren jantzi dut! [!Me lo he puesto para recordarle al nuevo compañero su lugar de origen!]

Del mismo modo la utilización de un término genérico como *aireko*, es decir, “avión” y también cualquier artefacto volador, en sustitución del término *jet*, esto es, una clase de avión que utiliza un motor de reacción, es un ejemplo de utilización de hiperónimos:

Ref.: TS1 TCR: 00:13:49	Ref.: BE1
JERRY 2X: They must have slipped past us. Pull our agents out. Where is my jet ?!	JERRY: Aurrea hartu digute, antza! Agenteak abian! (AD LIBak) Non da nire airekoa ? [¡Parece que se nos han adelantado! ¡En marcha, agentes! ¿Dónde está mi avión ?]

El caso que viene a continuación constituye un caso extremo de esta técnica. En él se sustituye el sintagma nominal del texto original por el adverbio *guztia*, “todo-a”:

Ref.: TS3 TCR: 00:03:20	Ref.: BE3
SAM: (...)We taught her every spy trick we know	SAM: (...) Dakigun guztia irakatsi genion! [Le enseñamos todo lo que sabemos]

En el último ejemplo se observa que mientras el texto original habla de un modelo concreto de gafas el texto en euskera habla de gafas en general sin describirlas o especificarlas:

Ref.: BF2 TCR: 00:01:01	Ref.: BA1
SHARON (OS): So I'm watching them in study hall, but pretending not to (...)and Deb, the one with the polka dot glasses	SHARON: [OFF]Ø Ikasketa gelan zeudela begira egon nintzen Ø eta orduan Deb – betaurrekoduna (...) [Estuve mirando cuando estaban en el aula de estudio y entonces Deb, la de las gafas,...]

▣ Particularización

La particularización consiste en la utilización de hipónimos o términos que tienen un significado más preciso. La frecuencia de aparición de esta técnica no es muy alta, ya que sólo hemos observado siete casos. En el primer ejemplo, mientras el texto en inglés usa un término general para referirse a los sentidos, el texto en euskera alude al sentido del oído:

Ref.: TS3 TCR: 00: 05:20	Ref.: BE3
ALEX: The thing is blind, so its other senses are heightened.	ALEX: (...) Itsua denez, entzumena oso garatua du. [Como es ciego, el sentido del oído lo tiene muy desarrollado.]

De igual modo en el siguiente ejemplo el texto meta se sirve de un término más preciso –*eskularru* (“guantes”) – mientras que el texto en inglés habla del conjunto en general para referirse al traje o uniforme que Clover quiere llevar a la fiesta:

Ref.: TS3 TCR: 00:05:40	Ref.: BE3
CLOVER: In fact, I was thinking of wearing this outfit to the company picnic. (...)	CLOVER: Eskularru hauexekin joango naiz WOOHPeko txangora! (...) [Iré a la excursion de Woohp con estos mismos guantes .]

En este ejemplo el texto original recurre al sustantivo *stuff*, palabra usada para hablar de cosas, objetos o materiales en general sin especificar su nombre, puesto que la localización de la escena no deja lugar a dudas de que se está refiriendo a “ropa”. Por su parte, el texto meta sí especifica el objeto del que se está hablando y habla de *arropa*, “ropa”:

Ref.: BF2 TCR: 00:02:43	Ref.: BA2
MARIA'S MOM: (OS) Maria... come get your stuff out of the laundry.	MARIAREN AMA:[OFF] Maria, zatoz zure arropa garbiak hartzera. [María, ven a recoger tu ropa limpia.]

■ Préstamo

Los capítulos analizados muestran seis ejemplos en los que se recurre a esta técnica. Se trata de un ejemplo claro de extranjerización o de adecuación al polo origen. En los enunciados siguientes tenemos ejemplos de préstamos puros, es decir, de palabras tomadas directamente de la lengua meta sin ningún cambio:

Ref.: TS1 TCR: 00:15:16	Ref.: BE1
ALEX: And to think that Clover was upset when Mandy stole her look . Now that's really stealing her look !	ALEX: Eta Clover su eta gar, Mandy-k looka lapurtu diolako! Hauxe bai benetako look -lapurra!

	[¡Y Clover enfadadísima porque Mandy le ha robado su look ! ¡Este sí que es un ladrón de look de verdad!]
--	---

Del mismo modo en la siguiente frase nos encontramos con otro ejemplo de préstamo puro, sin ningún tipo de adaptación fonética:

Ref.: TS1 TCR: 00:09:25	Ref.: BE1
SAM: I better cloak the Heli-Jet so we can make a stealthy landing on the roof.	SAM: Heli-jeta estaliko dut, inor ohartu gabe lurrera gaitezen! [Voy a hacer desaparecer el Heli-Jet para que tomemos tierra sin que nadie se entere.]

El caso más curioso de préstamo lingüístico lo constituye la adopción sin ningún tipo de adecuación o modulación del vocablo *cowgirl*, sustantivo que creemos puede resultar desconocido para la audiencia meta, a diferencia de *cowboy*, mucho más familiar:

Ref.: TS1 TCR: 00:20:29	Ref.: BE1
BILLY BOB: Oh, well, honestly, I never really liked that whole cowgirl look. (...)	BILLY BOB: O, ba, egia esan, ez ditut gogoko cowgirl itxurako neskak. (...) [Oh, pues a decir verdad, no me gustan las chicas que se parecen a las cowgirl .]

5.3.2. Nivel sintáctico

▣ Ampliación

La ampliación es una de las técnicas de las que se vale el traductor para que su traducción tenga la misma longitud que el enunciado original de manera que se respete la isocronía. Obligado por

la necesidad de ajustar los enunciados del texto traducido a la duración de los originales, el traductor añade algún elemento lingüístico que no es relevante para el desarrollo de la trama, pero que sirve para que la duración de los enunciados en ambas lenguas sea la misma y para dar credibilidad al producto final.

Las razones arriba expuestas nos llevan a pensar que esta técnica va a ser profusamente utilizada por los traductores audiovisuales. Efectivamente, la ampliación es una de las cuatro técnicas más utilizadas. En concreto, hemos identificado 46 ejemplos de esta técnica, de los cuales 24 corresponden a explicitaciones efectuadas en el texto meta.

Como hemos señalado en el capítulo 4.3.2., hemos optado por utilizar la denominación de técnicas de ampliación para referirnos tanto a la amplificación efectuada mediante la adición de elementos lingüísticos como adverbios, adjetivos, locuciones verbales, nexos o conjunciones y elementos fáticos como a la explicitación, aclaración o explicación semántica de términos o expresiones presentes en el enunciado original. En este sentido la explicitación tiene lugar cuando el traductor añade información expandiendo el enunciado de la lengua fuente, información que está implícita en la lengua original y bien se puede inferir del contexto o bien es transmitida a través del canal visual o acústico.

La mayoría de los ejemplos identificados utilizan los siguientes recursos de ampliación textual:

- Adición de elementos lingüísticos como aposiciones que ayudan a explicar el significado
- Uso de perífrasis explicativas que explicitan la información
- Adición de elementos fáticos que facilitan la interrelación en la comunicación
- Explicitaciones sintácticas
- Expansión de las preposiciones

A continuación describiremos diferentes ejemplos donde se observan dichos recursos.

a) Adición de elementos lingüísticos

En este ejemplo se explica el significado del sustantivo “chi” mediante la introducción de la aposición “energía”, que es exactamente lo que significa este término de la medicina tradicional china, a saber: la energía que circula a través del cuerpo:

Ref.: BF1 TCR: 00:06:03	Ref.: BA1
SHARON: Part OS)She's just in the next room checking on someone's chi .	SHARON: (ON-OFF) Alboko gelara beste paziente baten Ji energia aztertzeraz. [(Se ha ido) a la sala de al lado a analizar la energía chi de otro paciente.]

En el segundo ejemplo se recurre a explicitar la moneda, aun cuando se cuenta con el apoyo visual de las imágenes, por lo que su explicitación podría parecer un tanto redundante si no se tuviera en cuenta la restricción que impone la isocronía. Por otra parte, este

ejemplo nos sirve también para poner de relieve la importancia que para el traductor audiovisual tienen los códigos iconográficos transmitidos a través del código visual en la medida que pueden condicionar y de hecho condicionan las decisiones que adopta el traductor. Como señala Martí Ferriol (2006: 129), “los códigos iconográficos pueden presentar problemas (o actuar como restricciones) en la representación de iconos, índices y símbolos, tanto en el doblaje como en la subtitulación”.

Clover ha vendido a sus dos amigas Sam y Alex varios productos cosméticos. En el plano anterior se nos ha mostrado a Clover diciéndoles cuánto valen dichos productos. El traductor creyó oportuno explicitar el vocablo “dólar”, seguramente por cumplir con la norma de la isocronía, a pesar de que en la versión original únicamente se dice la cantidad. Si el traductor hubiese optado por sustituir el término “dólar” por el término “euro” reemplazando de esta manera un elemento cultural de la lengua fuente, la traducción no hubiese sido creíble, puesto que en el siguiente plano vemos a Alex y a Sam entregando varios billetes de dólares a Clover por la compra de unos productos cosméticos.

Creemos que este ejemplo refleja el porqué de la etiqueta de traducción restringida (Titford, 1982) o traducción subordinada (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1986) aplicada a esta modalidad de traducción. La incidencia de las imágenes es tal que el traductor debe prestar la misma atención al código visual que al lingüístico. Como señala Chaume (2004: 225), debe establecerse una coherencia entre las dos narraciones, la visual y la sonora, ya que de lo contrario el

texto audiovisual podría fracasar en “entretener a la audiencia con la reproducción y presentación de una situación creíble y verosímil”.

Por otra parte, la diferencia en la cantidad se debe a que el número sesenta y siete en euskera tiene dos sílabas menos que el sesenta y nueve (*hirurogeita zazpi* frente a *hirurogeita bederatzi*), por lo que la restricción de la isocronía ha obligado al traductor a variar ligeramente la cantidad.

Ref.: TS3 TCR: 00: 02:42	Ref.: BE3
CLOVER: That'll be sixty-nine forty-seven.	CLOVER: (OFF) Hirurogeita zazpi dolar eta erdi. [Sesenta y siete dólares y medio.]

b) Uso de perífrasis explicativas

En el ejemplo que sigue a continuación la referencia cultural del texto original a *Fort Knox*, base militar estadounidense donde está almacenado parte del oro de la reserva federal, mediante la expresión idiomática *to have tighter security than Fort Knox* es vertida al euskera mediante una paráfrasis explicativa en la que se aclara o explica que este lugar es inexpugnable:

Ref.: TS1 TCR: 00:13:20	Ref.: BE1
ALEX: But how are we going to break into Replatech, that place has tighter security than Fort Knox ?	ALEX: (OFF) Baina, nola (ON) sartuko gara Txertatek-era, inon den segurtasunik handienaz zainduta badute? [Pero, ¿cómo vamos a entrar en Txertatek si lo tienes vigilado con la mayor seguridad del mundo? "]

c) Adición de elementos fáticos

En el ejemplo siguiente el traductor se ha visto obligado a introducir un elemento fático como la expresión *Ea ba!*, (“¡Venga!, ¡A ver!”), debido a que la fórmula utilizada por los niños en Estados Unidos para contar segundos, es decir, *One Mississippi, two Mississippi, three Mississippi...*, es más larga que la utilizada en euskera, por lo que es necesario añadir algún elemento para hacer coincidir el enunciado original con el meta:

Ref.: TS3 TCR: 00: 18:45	Ref.: BE3
ALEX: One Mississippi, two Mississippi.	ALEX: Ea ba! Segundo bat. Bi segundo... [¡A ver! Un segundo. Dos segundos.]

En este otro ejemplo se añade la interjección *ai!*, que funciona como un elemento fático de la lengua en tanto que facilita la interacción entre los participantes en el acto de la comunicación:

Ref.: BF2 TCR: 00:20:04	Ref.: BA2
SHARON: (...) And even when I thought she did, I eventually wanted her back anyway. Relationships are complicated.	SHARON: (...)Eta hala uste nuenean ere, berarekin ibili nahi nuen Ø ... Ai , Korapilatsuak dira harremanak. [E incluso cuando así lo creía, quería salir con ella. ¡Ay! las relaciones son complicadas.]

d) Explicitaciones sintácticas

Una de las características del lenguaje oral es el encadenamiento de oraciones mediante la yuxtaposición. Sin embargo, hay ocasiones en que el texto meta recurre a explicitar la relación

semántica de las oraciones utilizando para ello construcciones hipotácticas. Así, en este caso encontramos que el texto original se vale de dos oraciones principales yuxtapuestas, mientras que el texto meta utiliza, junto con la oración principal, una oración subordinada que expresa finalidad. En definitiva, el texto en euskera es mucho más explícito a la hora de explicar los motivos por los que se les van a implantar los chips en el cerebro. Para ello se vale del verbo en modo subjuntivo *izan ez dezazuen*, “para que no tengáis”, con lo que el grado de formalidad de la versión en euskera es mucho mayor.

Ref.: TS1 TCR: 00:03:19	Ref.: BE1
WOOHP AGENT #1: We're going to implant Behavioral Modification Chips into your brains. You'll never have another aggressive thought as long as you live.	WOOHP AGENT 1: (OFF) Jokabidea (ON) aldarazteko txipak ezarriko dizkizuegu garunetan; aurrerantzean, sekula jarrera oldarkorrik izan ez dezazuen. [Os vamos a implantar chips en el cerebro para que no tengáis comportamientos violentos.]

En el ejemplo siguiente el traductor introduce una cláusula explicativa en el texto meta, con lo que la razón de que el tejido tenga restos de ADN queda aclarada. Estamos, por tanto, ante una explicitación de carácter sintáctico.

Ref.: TS1 TCR: 00:08:38	Ref.: BE1
SAM: Look, the fabric contains traces of human DNA! No wonder it feels like flesh.	(OFF) Begira! Giza ADN aztarnak (ON) ageri ditu ehunak! Horra, zergatik dirudien larrazala. [¡Mirad! ¡El tejido muestra restos de ADN humano! He ahí por qué parece piel.]

En esta ocasión el texto meta introduce el nexa adversativo *berriz*, “en cambio, sin embargo”:

Ref.: BF1 TCR: 00:04:06	Ref.: BA1
SHARON: (...)Around Connor I feel like I'm wearing my most comfortable tennis shoes. Around Alden it's like I'm in wobbly stiletto heels	SHARON: (...) Connorren ondoan oso eroso sentitzen naiz, etxeko zapatilekin bezala... Aldenen ondoan, berriz , takoi luzedun zapata estu-estuekin bezala... [Junto a Connor me siento muy cómoda, como con las zapatillas de casa... junto a Alden, sin embargo , como con unos zapatos de tacón alto muy prietos...]

También hay algún que otro caso en donde el texto meta recurre a la yuxtaposición, como el siguiente, donde la oración compuesta subordinada del texto original ha sido sustituida por dos oraciones principales yuxtapuestas en el texto en euskera:

Ref.: BF2 TCR: 00:01:33	Ref.: BA2
SHARON: Ugh!! How can I calculate fractions to the third decimal place when this mess is cluttering my brain!	SHARON: (AD LIB) Nola egingo ditut hiru zifrako zatiketak, hemengo mordoilokeriarekin; burua nahasten dit! [¿Cómo voy a hacer divisiones de tres cifras con este desorden?; ¡me trastorna la mente!]

e) Expansión de las preposiciones

Sin duda alguna las preposiciones constituyen uno de los elementos lingüísticos que mejor cristalizan la concisión y economía lingüísticas de la lengua inglesa. Como señala Vázquez-Ayora, “las preposiciones (...) tienen mayor ‘fuerza semántica’ y se bastan por sí

mismas para indicar una función” (1977: 336). El euskera, al igual que el castellano, suele recurrir a la ampliación o expansión desarrollando bien a nivel léxico o bien a nivel sintáctico el significado de los sintagmas preposicionales del inglés. Pero en el caso del euskera la dificultad es mayor porque, a diferencia del castellano, carece de preposiciones y utiliza posposiciones en su lugar.

En este ejemplo la preposición *on* ha sufrido una expansión en el texto meta, que ha dado como resultado una oración simple en el texto meta:

Ref.: TS1 TCR: 00:10:48	Ref.: BE1
ALEX: Hello!! Girl on a rope down here!! (...)	ALEX: (OFF) Aizue! Sokatik zintzilik nago hemen behean! (...) [¡Oye! ¡Estoy colgada de una cuerda aquí abajo!]

El significado semántico de la preposición del texto inglés ha sido ampliado mediante una oración en el texto en euskera:

Ref.: BF1 TCR: 00:15:02	Ref.: BA1
MARIA: (Part OS) Okay. Next. If you could take only one thing on a desert island would it be...	MARIA: Ongi. Hurrengoa. Uharte mortu batera zoaz eta gauza bakarra eraman dezakezu... [Vale. La siguiente. Si vas a una isla desierta y sólo puedes llevar una cosa...]

■ Compensación

En el único ejemplo que hemos encontrado se compensa la pérdida de oralidad en la primera parte del enunciado original, esto es, *It's just, it's just*, con la repetición al final del enunciado meta de la expresión *Lepotik gora nauka!*, “¡Me tiene hasta las narices!”:

Ref.: BF2 TCR: 00:11:41	Ref.: BA2
SHARON: Fine. <i>It's just, it's just</i> so unbelievable that she could do what she did to me. It almost makes me sick!	SHARON: Ederki! Latza da... Ez da sinestekoa berak egin didana. <i>Lepotik gora nauka!... Bai, lepotik gora!...</i> [¡Estupendo! Es terrible... No se puede creer lo que me ha hecho. ¡Me tiene hasta las narices! Sí, ¡hasta las narices!]

■ Creación discursiva

Bajo la etiqueta de creación discursiva hemos recogido 39 ejemplos, que se corresponden a dos casos: por una parte, tenemos lo que en la profesión se conoce como creación de ambientes; y por otra, se trata de ejemplos donde el texto meta no restituye el significado original sino que se limita a ocupar un lugar o espacio que haga posible cumplir con la restricción de la isocronía.

Muchas veces existen fragmentos en el texto original que son casi inaudibles o ininteligibles normalmente por estar en un segundo plano. En estos casos bien el traductor o bien los actores de doblaje deben crear otros diálogos que reproduzcan la situación en la que se desarrollan dichos diálogos. No se trata de una traducción propiamente dicha, ya que su misión es ser “operativos y creíbles para el espectador en esa situación concreta” (Chaves, 2000: 173). Nos estamos refiriendo

a los “ambientes” o “ad libitum”, esto es, “diálogos de ambiente improvisados” (Chaume, 2004: 97).

Al final del capítulo de *Fugitive Spies* podemos oír en la versión original una discusión entre Mandy y Clover donde las frases que pronuncian se van haciendo cada vez más ininteligibles, puesto que los parlamentos de las protagonistas se superponen. En este caso las dos protagonistas están en un primer plano. La versión meta únicamente reproduce la situación, el contexto, con el fin de que los diálogos sean verosímiles para la audiencia. A pesar de que en el guión original escrito no se reproduzca el diálogo, es necesario recrear el contexto e “inventar” un diálogo que sea apropiado para esta situación, tal como se ha hecho:

Ref.: TS1 TCR: 00:20:37	Ref.: BE1
Clover/Alex (ad lib...argue out) MANDY / CLOVER: THIS IS.... WHATEVER.... BLABLABLAAA....	MANDYCLOVER: (ELKARRI OIHUKA) Zure errua izan da! Aizu, ez niri kontu hartu! Zuri jaramon egiteagatik dena! Ez al zenuen estilo berezia nahi! Modaz kanpo gaude biok ere! Aitzakia merkerik ez! (OFF) Marisorgin endredamakila halakoa! Ez gero niri lotsagabetu! Bazter-nahasle madarikatua! [¡Ha sido tu culpa! ¡Oye, a mí no me pidas cuentas! ¡Todo por hacerte caso! ¿No querías un estilo especial? ¡Las dos estamos desfasadas! ¡Excusas baratas no! ¡Bruja embaucadora! ¡A mí no me dejas en ridículo! ¡Maldita lianta!]

Este es otro ejemplo típico de creación de ambientes. Sharon y sus compañeros de clase están participando en diferentes pruebas de atletismo. En la carrera de salto de vallas Maria y Alden cruzan la línea de meta al mismo tiempo. Cuando llegan a la meta, sus compañeros

les aplauden y vitorean con alegría. En la banda original podemos oír gritos como *hey!*, *wow!* o *all right!*, mientras que en el guión original únicamente aparece la siguiente anotación: “ad lib cheering”. En este caso el traductor-ajustador debe crear un texto que se corresponda con la situación que se desarrolla en pantalla y que de credibilidad a la escena. Concretamente en esta ocasión se crearon los siguientes diálogos en euskera:

Ref.: BF1 TCR: 00:04:31	Ref.: BA1
KIDS: (ad lib cheering)	MUTILA C: Ondo! Bai! [¡Bien! ¡Sí!] MUTILA D: Aupa! Bikain biok! [¡Aupa! ¡Estupendo los dos!] NESKA C: Bai! Ondo, Maria! [¡Sí! ¡Bien, María!] NESKA D: Bai! Itzell! Hori da! [¡Sí! ¡Estupendo! ¡Eso es!]

En el siguiente ejemplo tenemos en un primer plano a Sharon, Connor y María al mismo tiempo que en un segundo plano vemos a Adam y Josh, los hermanos de Sharon, peleando y corriendo por la casa. En esta ocasión en el texto original sí aparece parte de la conversación entre Adam y Josh. Sin embargo, el traductor-ajustador tuvo que crear más diálogos debido a la duración de la escena. Como señala Chaves, “el texto creado por el traductor o por el director es sólo un texto-guía que el actor puede seguir al pie de la letra o modificar” (2000: 174).

En esta escena los parlamentos de Josh que están escritos en el guión no coinciden con lo que se puede oír, ya que al situarse esta

escena en un segundo plano muchas de las frases que pronuncian no son fáciles de distinguir. En este ejemplo cabe destacar el hecho de que en la versión en euskera se recurra al uso de las formas alocutivas para intentar contrarrestar el registro coloquial del texto inglés. Efectivamente, frente al registro neutro⁹², en el texto en euskera se ha optado por utilizar el registro familiar o de tuteo, que fundamentalmente consiste en añadir a las marcas de persona que aparecen en la conjugación verbal otra marca de persona más: aquella que corresponde al interlocutor (hombre o mujer) al que el hablante se dirige.

Ref.: BF1 TCR: 00:04:45	Ref.: BA1
ADAM/JOSH: (throughout scene)(Part OS)(wrestling ad libs) All right, c'mere! I got ya... Nougie! How'd ya like that?... etc.	ADAM: (OFF) (BORROKA AD LIB-AK)... Ondo, txiki, hator hona... harrapatu haut ... Borrokatu! Borrokatu!... Ondo!... Aaa!... Horrela... Gogor hor!... [[LUCHA AD LIBS) Bien, pequeño, ven aquí... te pillé... ¡Pelea! ¡Pelea! ¡Bien! ¡Aaa! ¡Así! ¡Fuerte ahí!] JOSH: (BORROKA AD LIB-AK) Aaa!... Tori!... Tori!... Ni txapeldun! .. Ei, ez zapaldu!... Jo, handiegia zara!... Aaa!... Tori hau!... [¡Aaa! ¡Toma! ¡Toma! ¡Yo campeón! ¡Eh, no me pises! ¡Jo, eres demasiado grande! ¡Aaa! ¡Toma esto!]

El siguiente ejemplo nos presenta otro tipo completamente diferente de creación discursiva, ya que el enunciado en euskera *ligatu nahi baduzu*, “si quieres ligar”, no se puede considerar como una

⁹² Según la gramática vasca editada por la Real Academia de la Lengua Vasca—Euskaltzaindia (Euskaltzaindia, 1987: 388-89), el euskera tiene básicamente dos tipos de registros: a) el registro neutro y b) el registro familiar o coloquial.

traducción del texto original y solamente funciona gracias al contexto en que se desarrolla. También pudiera considerarse como una especie de modulación.

Ref.: BF1 TCR: 00:04:44	Ref.: BA1
MARIA: All I'm saying is you need to attack this whole allergy thing from a new perspective. It's ruining your love life.	MARIA: Nire ustez, ligatu nahi baduzu , beste era batera egin behar diozu alergiaren kontu horri, besterik ez! [En mi opinión, si quieres ligar tendrás que enfrentarte de otra forma al tema de la alergia, nada más.]

Por último, en esta otra escena el traductor utiliza un enunciado que sirve dentro del contexto en que se desarrolla la acción pero que en ningún caso es una traducción del original. También podríamos estar ante cierta modulación. Así María, la amiga de Sharon, se da cuenta de que Sharon siente algo por Connor, su amigo de toda la vida, desde que éste ha empezado a mejorar gracias a las sesiones de acupuntura. En esta conversación María pone en duda los sentimientos de su amiga:

Ref.: BF1 TCR: 00:14:09	Ref.: BA1
MARIA: (Part OS) My sentiments exactly.	MARIA: (OFF) Horixe esango nuen neuk ere! [Eso mismo diría yo también.]

Todos los ejemplos de creación discursiva corroboran el hecho de que en el doblaje se favorece el método interpretativo-comunicativo: la traducción, a pesar de no reproducir el significado

original, conserva la misma finalidad y pretende producir el mismo efecto en los destinatarios.

▣ Modulación

Según Vázquez-Ayora, la modulación consiste “en un cambio de la ‘base conceptual’ en el interior de una proposición, sin que se altere el sentido de ésta, lo cual viene a formar un ‘punto de vista modificado’ o una base metafórica diferente” (1977: 291). Se trata, por tanto, de una técnica que permite adaptar o modular la forma de pensamiento de manera diferente y enfrentarse a la situación desde diferentes ópticas y de acuerdo con sus propios recursos expresivos. El traductor audiovisual recurrirá a la modulación en aquellos casos “que permitan hacer una traducción sincronizada, es decir que reduzcan el enunciado, de manera que éste ‘entre en boca’” (Chaves, 2000: 168).

La modulación es, junto con la ampliación, la reducción y la transposición, una de las técnicas más recurrentes en nuestro corpus. Siguiendo la clasificación que realiza Vázquez Ayora (1977: 294), los 126 casos que hemos observado se pueden agrupar en los siguientes apartados:

- Sustitución de enunciados afirmativos por negativos y viceversa
- Modulación de forma, aspecto y uso
- Oración activa por oración pasiva o viceversa
- Expresiones idiomáticas
- Lo abstracto por lo concreto
- La causa por el efecto

- El contenido por el continente
- De visión figurada a directa y viceversa
- Inversión del punto de vista

a) Sustitución de enunciados afirmativos por negativos y viceversa

Estamos ante lo que Vazquez-Ayora (1977: 299) denomina “lo contrario negativado”, esto es, frente a la oración afirmativa del texto original se presenta una traducción con una oración negativa o a la inversa. Este tipo de modulación se utiliza de forma sistemática en nuestro corpus. En efecto, parece que el euskera tiende a utilizar oraciones negativas frente a las afirmativas, aunque también se encuentren ejemplos donde oraciones afirmativas han sido reemplazadas por oraciones negativas:

Ref.: TS3 TCR: 00:00:51	Ref.: BE3
BRITNEY: Jerry, the auto-pilot is down , I'm taking manual control!	BRITNEY: Jerry? Aginte automatikoa ez dabil . Eskuzkoaz saiatuko naiz. [¿Jerry? El contro automático no funciona. Lo intentaré con el manual.]
Ref.: BF2 TCR: 00:09:41	Ref.: BA2
MARIA: Don't you know the #1 rule: Keep your eye on the ball .	MARIA: Ez dakizu zein den lehenengo araua? Ez kendu begirik pilotari! [¿No sabes cuál es la primera regla? No quites ojo de la pelota.]
Ref.: TS2 TCR: 00:14:25	Ref.: BE2
CHAD (VO, FILTERED): And you're not going anywhere .	CHAD: (OFF) Eta zuek hortxe geratuko zarete . [Y vosotros os quedaréis ahí mismo.]

b) *Modulación de forma, aspecto y uso*

El siguiente cambio obrado en el texto meta en relación con el texto original se debe al uso diferente de cada lengua:

Ref.: BF1 TCR: 00:02:45	Ref.: BA1
SHARON: Wait a minute, wait a minute.	SHARON: Zaude! Egon! [¡Espérate! ¡Espera!]

Del mismo modo, en los ejemplos siguientes los cambios producidos en el texto meta en relación con el original se deben a una modulación realizada para adecuar el enunciado meta a las formas y usos de la lengua de llegada.

Ref.: BF1 TCR: 00:07:35	Ref.: BA1
SHARON: How do you feel?	SHARON: Uff!... Zer moduz zaude? [¿Qué tal estás?]

En el ejemplo siguiente la lengua inglesa recurre a un verbo modal como *could* para sugerir una actividad. En este caso el euskera prefiere usar el futuro:

Ref.: BF1 TCR: 00:17:10	Ref.: BA1
CONNOR: So, uh, maybe we could go to the movies tonight?	CONNOR: (OFF) Hortaz, eee, joango gara... zinera... arratsean? [Por tanto, eee, ¿vamos al cine esta noche?]

Las formas de cortesía varían de una lengua a otra. Así, en el primer ejemplo el inglés recurre al futuro mientras que el euskera prefiere el imperativo; sin embargo, en el segundo se prefiere explicitar la oración:

Ref.: BF1 TCR: 00:18:33	Ref.: BA1
CONNOR: (Part OS) Uh... will you excuse me? I have to go to the bathroom.	CONNOR: Eee... barkaidazu. Komunera joan behar dut. [Eeeh... perdóname. Tengo que ir al baño.]
Ref.: TS2 TCR: 00:14:00	Ref.: BE2
CHAD: (...) Excuse me now ...I have some schools to vaporize.	CHAD: Utzi egin behar zaituztet, eskola batzuk birrindu behar ditut. [Os tengo que dejar, tengo que hacer añicos varias escuelas.]

También es diferente la forma en que se pide perdón por algo o cuando alguien se lamenta por lo que ha dicho o hecho. En el primero de estos dos ejemplos, además de la modulación, existe también transposición de adjetivo por oración principal:

Ref.: BF2 TCR: 00:05:20	Ref.: BA2
SHARON: Sorry.	SHARON: Sentitzen dut. [Lo siento.]
Ref.: BF2 TCR: 00:18:32	Ref.: BA2
SHARON: Maria! I'm so sorry. Are you okay?	SHARON: (AD LIB) Maria! Barkaidazu! Ondo zaude? [¡María! ¡Perdóname! ¿Estás bien?]

c) Oración activa por oración pasiva o viceversa

Otra de las modulaciones que afecta a la estructura gramatical consiste en convertir las oraciones pasivas en activas. En euskera el uso de oraciones pasivas tanto a nivel oral como escrito es muy reducido, por lo que se prefiere recurrir a oraciones activas, como en este ejemplo:

Ref.: TS2 TCR: 00:03:05	Ref.: BE2
JERRY: We've had two similar attacks: In Italy, a tourist was attacked by an airport baggage machine...	JERRY: (OFF) Antzeko bi eraso izan ditugu: Italian, aireportuko ekipaje-makina batek turista bat harrapatu du. [Hemos tenido dos ataques parecidos en Italia, la maquina de equipajes del aeropuerto ha cogido a un turista.]

Del mismo modo, en este ejemplo se pasa de una visión pasiva en el texto original a otra activa en el texto en euskera:

Ref.: TS3 TCR: 00:10:11	Ref.: BE3
SAM: Brit didn't crash, she was forced down! But why?! And by who?	SAM: (OFF) Ez zen erori! Jaitsarazi (ON) egin zuten! Baina zergatik? Eta nork? [La obligaron a descender. ¿Pero por qué y quién?]

d) Expresiones idiomáticas

En los dos ejemplos que siguen el traductor ha intentado acomodar al texto meta los juegos de palabras de expresiones existentes en la lengua original mediante la repetición en euskera de ciertos sonidos, del mismo modo que ocurre en inglés. En el primero de

ellos se reproduce la fonética mediante la repetición de las vocales *e*, *u*, el diptongo *ai* y las consonantes *g* y *d*:

Ref.: BF1 TCR: 00:08:08	Ref.: BA1
SHARON: Jumpin' June Jitterbugs.	SHARON: Egundo egundaino baino! [¡Habrás visto!]

En el segundo de ellos se intenta mantener el juego de palabras del texto original mediante la repetición de la expresión *kontxo*:

Ref.: BF1 TCR: 00:08:13	Ref.: BA1
SHARON: Holy moly cow.	SHARON: Kontxo, errekontxo, kontxo!

En los dos ejemplos que siguen, se consigue una equivalencia de situaciones, de manera que el euskera adecúa o modela la situación a su propio punto de vista. En el primero de ellos, la interjección *whatever*, usada para indicar indiferencia o desprecio hacia algo, ha sido sustituida por la expresión *eta zer*, “¿y qué?”. En el segundo, la expresión *no way*, empleada para poner de manifiesto que el hablante no va a hacer algo o que de ningún modo va a permitir que suceda algo, es sustituida en euskera por una expresión equivalente, esto es, *ezta pentsatu ere*, “ni pensarlo”:

Ref.: BF2 TCR: 00:09:54	Ref.: BA2
SHARON: Whatever.	SHARON: Eta zer? [¿Y qué?]

Ref.: BF2 TCR: 00:18:53	Ref.: BA2
SHARON: No way! You've been training hard for this.	SHARON: Ezta pentsatu ere! Gogor entrenatu zara honetarako! [¡Ni pensarlo! ¡Te has entrenado duramente para esto!]

e) Lo abstracto por lo concreto

El texto de partida habla de *touch* en abstracto; el texto de llegada convierte esa cualidad abstracta en algo tangible y lo personaliza en la figura de la mano:

Ref.: BF1 TCR: 00:09:24	Ref.: BA1
CONNOR: These things are tricky. You have to have just the right touch .	CONNOR: Gauzok korapilatsuak dira. Esku abila behar da. [Estas cosas son complicadas. Se necesita una mano hábil.]

En este otro caso el texto en inglés habla del servicio de bomberos en general mientras que el texto en euskera alude a los bomberos en particular:

Ref.: BF1 TCR: 00:13:36	Ref.: BA1
SHARON: (Part OS) Oh yeah? Like enough to call the fire department ?	SHARON: (OFF-ON) A bai? Suhiltzaileei deitzeko bestekoa? [¿Ah, sí? ¿Cómo para llamar a los bomberos?]

f) La causa por el efecto

Este es un ejemplo de modulación explicativa (Vázquez Ayora, 1977: 295) donde se reemplaza la causa (la caída del avión) por el efecto (accidente):

Ref.: TS3 TCR: 00:03:09	Ref.: BE3
JERRY: Britney's plane went down.	JERRY: Britneyk...istripua izan du. [Britney ha tenido un accidente.]

En este ejemplo la causa, es decir, “*this ticking time-bomb*” es reemplazada en el texto meta por el efecto, a saber: “*leherketa*” (“explosión”). Con este cambio se pierde no sólo información sino sobre todo expresividad:

Ref.: TS3 TCR: 00:09:02	Ref.: BE3
CLOVER: (...) We've got two hours to find Britney and get off this ticking time-bomb.	CLOVER: (...) Bi ordu dauzkagu Britney aurkitu eta leherketa saihesteko! [Tenemos dos horas para encontrar a Britney y evitar la explosión.]

g) El contenido por el continente

En el ejemplo que va a continuación asistimos a la sustitución de un enunciado afirmativo en la lengua original por otro negativo en la lengua meta, por una parte, y a la modulación del continente (“*holding facility*”, eufemismo utilizado en lugar de “*jail*”) por el contenido (“preso”) por otra parte:

Ref.: TS3 TCR: 00:03:51	Ref.: BE3
SAM: We can handle it. We'll just stay away from the holding facility.	SAM: Moldatuko gara. Ez gara presoengana hurbilduko. [No nos acercaremos a los presos]

h) De visión figurada a directa y viceversa

La expresión metafórica del texto original *be my eyes* ha sido traducida por el verbo *begiratu*, “mirar”, con lo que la imagen que describe el texto inglés desaparece en el texto en euskera:

Ref.: BF1 TCR: 00:02:04	Ref.: BA1
SHARON: (...) Connor, please be my eyes.	SHARON: (...) Connor, begiratu mesedez! [¡Connor, mira, por favor!]

En el ejemplo que sigue ocurre exactamente lo contrario, es decir, de una visión directa en el texto original a una visión figurada en el texto meta. La expresión *begiz jo* significa literalmente “pegar con el ojo”, es decir, “echarle el ojo a alguien”, “fijarse en alguien”.

Ref.: BF1 TCR: 00:03:26	Ref.: BA1
SHARON: (OS) Well it's obvious she's interested in you.	SHARON: (OFF) Bueno, garbi dago begiz jo zaituela! [Bueno, está claro que te ha echado el ojo.]

i) Inversión del punto de vista

Los ejemplos que vienen a continuación simbolizan un cambio del punto de vista materializado de modos diferentes. El cambio principal que hemos detectado consiste en sustituir la tercera persona del texto original, con lo que se le da un cierto tono de impersonalidad a la oración, por una construcción verbal donde el sujeto suele ser la primera persona, ya del singular, ya del plural:

Ref.: BF1 TCR: 00:17:22	Ref.: BA1
SHARON: Sure. That would be fun.	SHARON: Noski. Ederki pasatuko dugu. [Por supuesto. Lo pasaremos estupendo.]

En el ejemplo siguiente el texto original utiliza la tercera persona del singular, mientras que el texto en euskera lo personaliza en la primera:

Ref.: BF2 TCR: 00:02:26	Ref.: BA2
SHARON: Who can forget?	SHARON: Nola ahaztuko dut, ba! [¿Cómo lo voy a olvidar?]

En el caso que viene a continuación el texto en inglés utiliza el verbo *borrow*, con lo que el sujeto es la primera persona del singular; en euskera se ha recurrido al verbo *utzi*, “dejar”, con lo que el sujeto es la segunda persona del singular y la primera persona del singular se ha convertido en complemento indirecto:

Ref.: BF2 TCR: 00:05:10	Ref.: BA2
ADAM: C'mon. Mine's broken. Can't I borrow yours for my workout?	ADAM: Arraioa! Nirea hautsita dago. Ezin didazu utzi entrenatzeko? [¡Rayos! El mío está roto. ¿No me lo puedes dejar para entrenar?]

Un caso que implica una inversión de los términos como consecuencia de las dos maneras diferentes con que representan la realidad el inglés y el euskera es el uso del verbo *come*. Esta diferencia en la utilización de los verbos *come* y *go* se debe a que en inglés se describe el movimiento adoptando la perspectiva de la otra persona, y no desde el punto de vista de la persona que está hablando. Efectivamente, el inglés prefiere utilizar el verbo *come* para expresar un movimiento hacia el lugar donde alguien se encuentra; en cambio utiliza el verbo *go* para expresar un movimiento hacia otras direcciones. Por su parte, el euskera, al igual que el castellano, se vale del verbo *joan*, “ir”, y no del verbo *etorri*, “venir”, en los casos en los que, como en el ejemplo siguiente, en inglés se utiliza el verbo *come*:

Ref.: BF2 TCR: 00:13:40	Ref.: BA2
SHARON: And just when I thought there was no hope... I'm coming.	SHARON: (AD LIB) Itxaropena galduta nengoen oraintxe! ... Banoa! [¡Ahora que había perdido la esperanza! ¡Ya voy!]

Ref.: BF2 TCR: 00:13:52	Ref.: BA2
SHARON: Cool! Can I come?	SHARON: Aupa! Joan naiteke? [¡Aupa! ¿Puedo ir?]

■ Reducción

La restricción de la isocronía obliga al traductor-ajustador audiovisual a tener que adaptar su traducción a la duración de los enunciados que pronuncian los actores en pantalla. Si tenemos en cuenta el hecho de que la lengua inglesa utiliza una gran cantidad de monosílabos y de que se vale de contracciones y asimilaciones, el traductor de euskera se ve obligado inexorablemente a sintetizar la información omitiendo para ello ciertos elementos lingüísticos presentes en el texto original. Sólo de esta forma conseguirá hacer coincidir su traducción con la duración de los parlamentos de los personajes que aparecen en pantalla.

La reducción es, después de la modulación, la técnica de traducción más empleada en nuestro corpus. Los 132 ejemplos identificados así lo atestiguan.

El que sigue es un claro ejemplo de hasta qué punto el traductor depende de la restricción que le impone la necesidad de respetar los tiempos de entrada y salida de los parlamentos pronunciados por los actores. Efectivamente, a la gran cantidad de información que contiene en este caso el texto original hay que añadirle la velocidad con la que es pronunciado el enunciado en inglés: veinte segundos. Tanto la estructura del euskera como su ritmo de dicción no permiten transmitir la misma cantidad de información en el mismo periodo de tiempo, por lo que el traductor se ha visto obligado a omitir ciertos elementos y llevar a cabo una labor de síntesis lingüística. En otro tipo de traducción no habría ninguna razón para suprimir tanta cantidad de elementos lingüísticos, pero en traducción

audiovisual la restricción del tiempo impone sus condiciones. Así, el texto meta no reproduce los elementos fáticos presentes en el texto original, como *well* y *you know*. Del mismo modo, las oraciones *my braces did this thing... well, I don't know what it was* han sido sintetizadas en la oración *aho burdinekin ez dakit zer gertatu zen*, “no sé que pasó con mi aparato”. Finalmente, hay varias oraciones que han sido suprimidas en el texto meta: *there was this list, because, you know, she's into lists; it was about me*. Sin embargo, a pesar de todas estas omisiones de enunciados, no se produce ninguna pérdida sustancial de información.

Ref.: BF2 TCR: 00:08:16	Ref.: BA2
SHARON: We were in her room and my braces did this thing... well , I don't know what it was but the next thing I knew the diary was open and I had nowhere else to look, so I glanced at a page and there was this list, because, you know, she's into lists, and it was about me and all the things that bug her about me.	SHARON: Haren gelan geunden eta ahoko burdinekin ez dakit zer gertatu zen. Egunkaria ireki egin zen, eta [OFF] nora begiratu ez nuenez, orri batean ezarri nituen begiak; [ON] eta han zeuzkan idatzita nire gauza gogaikarri guztiak. [Estábamos en su habitación y no sé que pasó con mi aparato. El diario se abrió y como no tenía otro sitio dónde mirar, puse los ojos en una hoja; y allí tenía escritas todas las causas que le molestan de mí.]

Por otro lado, en los textos audiovisuales a veces se suprimen elementos lingüísticos del original debido a que se cuenta con el apoyo visual y no es necesario explicitar todos esos elementos. Este es el caso del ejemplo siguiente, donde en el texto meta se ha omitido el sujeto de la oración, es decir, el diario de Connor, ya que en las imágenes se puede ver a su amiga Sharon con el diario en la mano queriéndolo abrir para leerlo y no es necesario explicitarlo. Al eliminar la palabra

egunkaria, “diario”, el enunciado en euskera está en sincronía con las imágenes:

Ref.: BF2 TCR: 00:02:38	Ref.: BA2
MARIA: No way. Journals are private!	MARIA: Ez horixe! Ø Pribatua da! [¡Claro que no! ¡Es privado!]

Los casos más relevantes de reducción que hemos encontrado los hemos agrupado de la siguiente manera:

- Omisión de verbos enunciativos
- Omisión de adverbios y complementos circunstanciales
- Omisión de marcadores de la función fática
- Omisión de oraciones subordinadas
- Omisión de repeticiones
- Elipsis verbales

a) *Omisión de verbos enunciativos*

En primer lugar hemos comprobado que es habitual recurrir a la omisión de ciertas clases de verbos, como los llamados *stative verbs* o verbos enunciativos, es decir, aquellos verbos que denotan estado, sentimiento o conocimiento. Con este procedimiento la oración principal y subordinada de texto meta se convierten en una única oración principal en el texto meta, con lo que se acorta la longitud de la oración en la lengua meta.

Entre los verbos que se omiten casi sistemáticamente destacan los siguientes: *believe*, *guess*, *hope*, *imagine*, *know*, *remember*, *remind*, *seem* y *think*.

Sin ninguna duda el verbo *to think* es el que más se omite. Hemos comprobado que es suprimido de forma automática en casi todos los casos en que aparece. También la omisión del verbo *to guess* muestra un alto grado de recurrencia.

Ref.: TS1 TCR: 00:02:56	Ref.: BE1
JERRY: I think you girls know what this is all about.	JERRY: Ø Ondotxo dakizue zeuek ere zer den hau dena. [Bien sabéis vosotras también qué es todo esto.]

Ref.: TS1 TCR: 00: 19:08	Ref.: BE1
CLOVER: Oh, I guess we're lucky you figured it out before you gave us lobotomies.	CLOVER: (OFF) O, (ON) Ø zorionekoak gu, lobotomia egin aurretik jabetu zarelako! [¡Oh! ¡Dichosas de nosotras porque te has dado cuenta antes de hacernos la lobotomía!]

b) Omisión de adverbios y complementos circunstanciales

La traductora se ha visto obligada a omitir el complemento circunstancial de tiempo *14 hours ago*, “hace catorce horas”, del texto en euskera con el fin de respetar la isocronía, ya que si hubiera mantenido el complemento circunstancial de tiempo el texto resultante estaría en clara asincronía con la apertura y cierre de la boca de los personajes en pantalla:

Ref.: TS2 TCR: 00:02:52	Ref.: BE2
JERRY: Sorry, ladies, but we need you urgently: 14 hours ago , a computer trapped a student named Bret Brinkley on a Las Vegas rollercoaster.	JERRY: Barkatu, andereñoak, baina zuen premia daukagu: ordenagailu batek Bret Brinkley izeneko ikasle bat harrapatuta dauka Las Vegasko mendi errusiar batean. [Perdón, señoritas, pero os necesitamos: un ordenador tiene atrapado a un alumno llamado Bret Brinkley en una montaña rusa en Las Vegas.]

En el ejemplo que viene a continuación vemos, además de la modulación de una oración afirmativa por otra negativa, la omisión del adverbio de tiempo *quickly* presente en el texto en inglés:

Ref.: TS3 TCR: 00:18:50	Ref.: BE3
WILLARD: Hm? Quickly! Before they take the plane!!	WILLARD: Hm? Ez utzi hegazkinera iristen! [¿Hm? ¡No les dejéis que lleguen al avión!]

En este otro ejemplo se ha eliminado el complemento circunstancial de lugar *on Gerrard St*, elemento que no es necesario para entender el desarrollo de la narración fílmica. De esta manera, en el texto meta los dos protagonistas van a una librería de segunda mano, sin especificar en qué calle está situada:

Ref.: BF1 TCR: 00:10:35	Ref.: BA1
CONNOR: (OS) You go on without me. 'Cause Tally and I are going over to that second hand bookstore on Gerrard St.	CONNOR: (ON) Ez itxaron niri! (ON) Tally ta biok bigarren eskuko liburu denda batera goaz Ø. [¡No me esperes a mí! Tally y yo vamos a una librería de segunda mano.]

c) *Omisión de marcadores de la función fática*

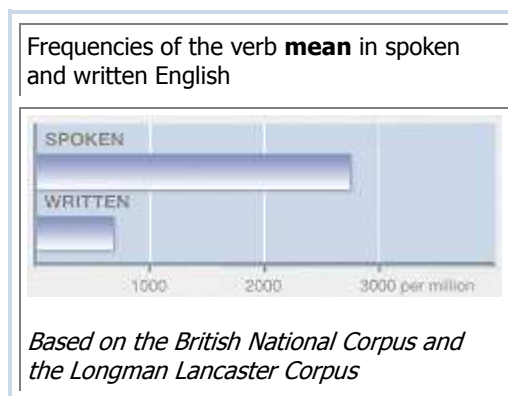
Cuando hablamos de marcadores de la función fática nos estamos refiriendo a aquellos elementos lingüísticos que sirven para potenciar la interacción de los hablantes en el acto de la comunicación, de ahí que también se utilice el nombre de marcadores conversacionales para referirnos a ellos. Son palabras como “bueno”, “a ver”, “pues”, “mira”, etc.

En este primer ejemplo asistimos a la omisión del marcador discursivo *well*:

Ref.: BF1 TCR: 00:13:03	Ref.: BA1
SHARON: (Part OS) Well , of course, that's the acid neutralizing the indicator. (...)	SHARON: (OFFF) Ø Jakina! Azidoak adierazlea neutralizatu du. (...) [¡Por supuesto! El ácido ha neutralizado al indicador.]

Este tipo de marcadores discursivos constituyen un claro exponente del uso oral de la lengua. De hecho, su utilización en textos escritos es bastante reducida. Uno de estos elementos que principalmente ve restringido su uso al lenguaje hablado es la expresión *I mean*, usada cuando se quiere explicar algo o cuando uno se para para pensar lo que va a decir a continuación. El siguiente gráfico pone de manifiesto la primacía del uso hablado frente al escrito⁹³ de un verbo de preferente uso oral como *mean*:

⁹³ En: <http://www.pearsonlongman.com/dictionaries/teachers/articles/pmeara-nham.html>

Imagen 5.12. Frecuencia de uso del verbo *mean*

A continuación vemos cómo se ha suprimido un elemento fático de la lengua como *I mean*, con lo que el texto meta se aleja del discurso oral que pretende imitar el texto original:

Ref.: BF2 TCR: 00:04:11	Ref.: BA2
SHARON: (VO) I couldn't get those words out of my head. I mean , I knew I wasn't perfect, but Maria thought I was so flawed.	SHARON: [OFF] Ezin nuen burutik kendu irakurritakoa. Ø Banekien ez nintzela perfektua, baina Mariarentzat justu bestelakoa nintzen. [No podía quitarme de la cabeza lo que leí. Ya sabía que no era perfecta pero para María era justamente lo contrario.]

d) Omisión de oraciones subordinadas

En este ejemplo la oración subordinada circunstancial de tiempo del texto original no ha sido vertida al euskera:

Ref.: TS3 TCR: 00:04:58	Ref.: BE3
CLOVER: Gargantua was taken in for trying to demolish the planet. It escaped twice, causing mondo damage before it was caught again.	CLOVER: Gargantua planeta suntsitzen saiatzeagatik dago han. Bi bider ihes egin, eta sekulako txikizioa eragin zuen. [Gargantúa está allí por haber intentado destruir el planeta. Huyó dos veces y causó numerosos destrozos.]

En esta ocasión asistimos a las siguientes transformaciones: por una parte, la primera oración subordinada ha sido suprimida en el texto meta, con lo que la oración compuesta del texto de partida se ha convertido en una oración simple; por otra parte, la segunda oración subordinada del texto original ha sido convertida en la oración principal en el texto meta. En definitiva, en este ejemplo han sido suprimidas las dos oraciones subordinadas circunstanciales comparativas de modo, con lo que en el texto en euskera tenemos dos oraciones simples. Este cambio es atribuible a la restricción de la isocronía, puesto que si se hubiesen mantenido las dos oraciones subordinadas en euskera, el texto no hubiera entrado en pantalla.

Ref.: BF1 TCR: 00:04:56	Ref.: BA1
MARIA: Acupuncture is more about pressure points than it is about needles. They're so teeny you can hardly feel them.	MARIA: Akupuntura presio puntuetan oinarritzen da. Orratzak ez dira "ia" nabaritzen! [La acupuntura se basa en los puntos de presión. Las agujas casi no se notan.]

e) Omisión de repeticiones

En el siguiente parlamento del villano Willard se suprime una de las oraciones que se repiten en el texto original. Concretamente se ha

omitido la oración *I knew you*. En este mismo ejemplo también se ha omitido la oración *I created a device*:

Ref.: TS3 TCR: 00:13:45	Ref.: BE3
WILLARD: I knew you ... I knew you goody-goody spies would help your goody-goody friend, so I created a device to pull her plane down, intact, so I could escape	WILLARD: Ø Banekien nik...(AD LIB) espioi txintxoek lagun txintxoari lagunduko ziotela, beraz Ø hegazkina lurrarazi nuen, oso-osorik. (ON) Neuk ihes egiteko. [Ya sabía yo que los espías buenos le ayudarían al espía bueno, por tanto hice aterrizar al avión completamente, para poder escapar.]

f) Elipsis verbales

Gracias a este recurso se consigue que el enunciado en la lengua de llegada sea más corto. El recurso a las elipsis es un procedimiento del que se tiene que valer frecuentemente el traductor audiovisual si quiere hacer coincidir el enunciado original con el enunciado meta. También podíamos considerar a este recurso como una especie de compresión lingüística.

En el caso que sigue se ha suprimido el verbo de la oración impersonal, manteniéndose únicamente el sintagma nominal:

Ref.: BF1 TCR: 00:01:56	Ref.: BA1
SHARON: Oh yeah. is there any papaya in there?	SHARON: A, bai. Ø Papaia hondarren bat? [Ah, sí. ¿Algún resto de papaya?]

En este otro ejemplo se ha omitido el verbo *egiten dut* (*apustu egiten dut*, “apuesto”). Únicamente con el nombre *apustu*, “apuesta”, queda sobreentendida el resto de la oración, sin que sea necesario explicitar el verbo:

Ref.: BF1 TCR: 00:02:04	Ref.: BA1
SHARON: Great. I bet Alden's walking through the door right now.	SHARON: Itzel! Apustu Alden oraintxe sartzen dela! [¡Estupendo! ¡Me apuesto a que Alden entra ahora mismo!]

▣ Sustitución

Esta técnica consiste en cambiar “linguistic elements for paralinguistic elements (intonation, gestures) or viceversa” (Molina y Hurtado, 2002: 511). Únicamente hemos encontrado dos ejemplos.

En el ejemplo que sigue el traductor ha recurrido a la verbalización de un gesto paralingüístico transmitido por el canal visual. En el texto original la imagen sustituye a cualquier información verbal. En dicha imagen vemos cómo Alex intenta subirse a la rama a la que ha subido Britney para escapar del Alienígena. Britney intenta ayudarlo a subir a la rama ofreciéndole su mano. Pues bien, este gesto que hace Britney estirando el brazo para ayudar a Alex ha sido explicitado mediante la adición en el texto en euskera del verbo *igo*, “subir”. En este caso, por tanto, el signo iconográfico se ha presentado al espectador con una explicación lingüística por lo que “podemos hablar de cohesión entre el signo lingüístico y el signo icónico, de

interacción entre ambos códigos” (Chaume, 2004: 232), aunque en este caso la verbalización no hubiese sido necesaria:

Ref.: TS3 TCR: 00: 16:47	Ref.: BE3
<i>En el texto audiovisual original no hay ningún enunciado lingüístico</i>	BRITNEY: Igo! [¡Sube!]

▣ Traducción literal

Solamente hemos identificado dos ejemplos de esta técnica. En el primero de ellos la traducción literal de la forma no coincide con la función y el significado del enunciado original:

Ref.: TS1 TCR: 00:16:11	Ref.: BE1
MACKER: Watch me! To your planes, girls!	MACKER: Begira iezadazue! Hegazkinetara, neskak! [¡Miradme! ¡A los aviones, chicas!]

Este mismo ejemplo aparece en TS2 pero en esta ocasión en lugar de traducir literalmente se ha modulado la expresión, con lo que la versión en la lengua de llegada coincide con el significado del texto original:

Ref.: TS2 TCR: 00:10:56	Ref.: BE2
VEEGUN: No? Watch me. Now get out!	VEEGUN: Ezetz? Oraintxe ikusiko duzu! Ospa hemendik [¿Qué no? ¡Ahora verás! ¡Fuera de aquí!]

En otras ocasiones, sin embargo, a pesar de tratarse de dos lenguas alejadas sintácticamente y fonéticamente, gracias a una traducción literal se hace coincidir fonéticamente los enunciados en ambas lenguas. En el siguiente ejemplo la traducción literal permite respetar en cierto modo la fonética visual al hacer coincidir las dos últimas sílabas de las dos últimas palabras, es decir, del nombre *robbers* y del verbo auxiliar *ziren*, “eran”:

Ref.: TS1 TCR: 00:08:19	Ref.: BE1
GUARD: Wait a second. They were the bank robbers!	GUARD 1: Itxaron apur bat! Banketxeko lapurrak ziren! [¡Espera un poco! ¡Eran los ladrones del banco!]

▣ Transposición

La técnica de la transposición implica un cambio de categoría gramatical, aunque es cierto que también “involves structural changes” (Chesterman, 1997: 95). La idea que subyace detrás del empleo de este procedimiento es que el mismo contenido semántico puede expresarse utilizando diferentes categorías gramaticales.

De los 46 ejemplos que aparecen, los tres casos más frecuentes que hemos encontrado son los siguientes:

- Sustitución de un verbo por un sustantivo o viceversa (15)
- Sustitución de un verbo por un adverbio o viceversa (14)
- Sustitución de un verbo por un adjetivo (6)

Otros casos de transposición que hemos identificado, pero con mucha menos frecuencia son los siguientes: sustitución de un adjetivo por un sustantivo (2), de un sustantivo por un adverbio (2) y de un sustantivo por un adjetivo (2).

La transposición de verbo por sustantivo constituye la clase de transposición más frecuentemente utilizada en este corpus:

Ref.: BF1 TCR: 00:01:36	Ref.: BA1
CONNOR: What were you saying before we were so rudely interrupted?	CONNOR: Zer zenioen eternaldi zakar honen aurretik? [¿Qué decías antes de esta interrupción tan brusca?]

En el ejemplo siguiente se ha reemplazado el sintagma nominal *barf bag* del texto original por el verbo *oka egin*, “vomitar”:

Ref.: TS1 TCR: 00:11:16	Ref.: BE1
ALEX: No! I need a barf bag!!!	ALEX: (AD LIB) // Ez, oka egin nahi dut! [¡No, quiero vomit ar!]

b) Verbo por adverbio o viceversa

En euskera existen partículas que realizan la función sintáctica de un complemento circunstancial y que pueden sustituir a toda una oración. Este es el caso de *nonbait* y *antza*, “según parece, al parecer, por lo visto”, partículas que funcionan como si fueran adverbios de modo y que en los dos ejemplos siguientes sustituyen a dos oraciones:

Ref.: BF1 TCR: 00:09:31	Ref.: BA1
TALLY: (laughing) Which I guess you don't.	TALLY: (BARREA) Eta zuk ez daukazu, nonbait . [Y tu no lo tienes, al parecer .]

Ref.: BF1 TCR: 00:16:35	Ref.: BA1
SHARON: I guess you're due for another acupuncture session, huh?	SHARON: Akupuntura saioa behar duzu berriro, antza . [Según parece , de nuevo necesitas una sesión de acupuntura.]

d) Verbo por adjetivo o viceversa

Ref.: TS3 TCR: 00:04:58	Ref.: BE3
CLOVER: Seems there's three to watch out for .	CLOVER: Arriskutsuenak hiru dira. [Los más peligrosos son tres.]
Ref.: TS2 TCR: 00:09:16	Ref.: BE2
ALEX: How can we blend in so we don't look too suspicious ?	ALEX: Nola nahastuko ginateke jendartean inor ohartu gabe ? [¿Cómo nos mezclaríamos entre la gente sin que nadie se de cuenta ?]

Para concluir este apartado quisieramos poner de manifiesto el hecho de que, frecuentemente, el traductor aplica durante el proceso de traducción varios recursos y técnicas a la vez, obligado por los cambios que realiza. Así, en el ejemplo que viene a continuación podemos observar dos tipos de transposición: en la primera de ellas el adverbio del texto original *really* ha sido sustituido por el verbo *egin*, usado en este caso para realzar o dar énfasis a la frase; y en el

segundo, el adjetivo ha sido reemplazado por un verbo en el texto meta:

Ref.: BF1 TCR: 00:17:05	Ref.: BA1
SHARON: I really need to go. These guys are getting totally antsy .	SHARON: Joan egin behar dut. Txakurrak urduritzen ari dira. [Tengo que irme. Los perros se están poniendo nerviosos .]

▣ Variación

El único caso que hemos identificado⁹⁴ tiene lugar durante la conversación que mantienen los hermanos de Sharon, Josh y Adam. Durante esta conversación se produce un cambio importante en el registro utilizado hasta ahora en el texto audiovisual meta. Efectivamente, se pasa de utilizar un registro neutro en el texto en inglés, donde se hace uso de contracciones comunes en el uso oral estándar de la lengua inglesa, a recurrir en euskera a otro tratamiento más coloquial y familiar gracias a la utilización del tratamiento conocido con el nombre de *hika* o *hitano*. En euskera se pueden utilizar básicamente dos registros: el neutro y el coloquial o familiar. La utilización de uno u otro afecta a las flexiones verbales, ya que las formas alocutivas varían sustancialmente según el hablante trate a su interlocutor como **zu** (“tú”, forma neutra) o **hi** (“tú”, forma de tuteo, no neutra).

⁹⁴ En el capítulo de *Crushed* – *Maiteminez* también se recurre a este tratamiento, pero en este caso el texto meta trata de reproducir el registro coloquial del texto original.

Este es el único ejemplo de cambio de registro que hemos registrado en el segundo de los capítulos analizados:

Ref.: BF2 TCR: 00:04:30	Ref.: BA2
ADAM: It does. But it's raining outside. This is my indoor routine. Can't you play something else for a change?	ADAM: Hala duk. Baina euria ari dik kanpoan; barruko entrenamendua duk hau... Ezin duk besterik jo, pixka bat aldatzeko? [Así es. Pero está lloviendo fuera; esto es un entrenamiento interior... ¿No puede tocar otra cosa, para cambiar un poquito?]

5.3.3. Conclusiones

A continuación procedemos a presentar por medio de la siguiente tabla los resultados globales en relación con las técnicas de traducción:

Tabla 5.19. Resultados globales de las técnicas de traducción

	TOTALLY SPIES — BEREBIZIKO ESPIOIAK	BRACEFACE — BURDIN AHO	TOTAL
NIVEL LÉXICO			
Generalización	19	8	27
Adaptación	3	4	7
Calco	5	2	7
Particularización	4	3	7
Préstamo	5	1	6
Descripción	2	-----	2

NIVEL SINTÁCTICO			
Reducción	64	68	132
Modulación	72	54	126
Ampliación	28	17	45
Transposición	21	25	46
Creación discursiva	22	17	39
Compresión lingüística	6	10	16
Sustitución	2	-----	2
Traducción literal	2	-----	2
Compensación	-----	1	1
Variación	-----	1	1

A la vista de estos resultados podemos extraer las siguientes conclusiones:

- La reducción (132) y la modulación (126) son las dos técnicas que aparecen con más frecuencia.
- La ampliación (46), la transposición (46) y la creación discursiva (39) son las otras tres técnicas que presentan mayor frecuencia. En TS/BE el orden de frecuencia es el siguiente: la ampliación, la creación discursiva y la transposición. Por su parte, en BF/BA el orden es el que sigue: la transposición, la ampliación y la creación discursiva.
- La generalización (27) ocupa el siguiente lugar en frecuencia de aparición: es la sexta técnica más utilizada en TS/BE, la

séptima en BF/BA y la quinta más utilizada en el conjunto global.

- Por el contrario, la descripción, la compensación, la sustitución, la traducción literal y la variación son las técnicas menos utilizadas. Concretamente, estas técnicas aparecen en dos o menos ocasiones en ambos subcorpus.
- Es relevante que, de entre las 15 técnicas, en ambos subcorpus coincidan las cinco técnicas más utilizadas, aunque sea en orden diferente. Del mismo modo, es significativo que diferentes traductores hayan coincidido a la hora de emplear estas técnicas de traducción.

5.4. ANÁLISIS INTERSISTÉMICO

En este apartado caracterizamos el modelo de euskera utilizado en los textos audiovisuales que integran el corpus paralelo bilingüe inglés-euskera y el corpus monolingüe en euskera.

De acuerdo con el modelo de análisis establecido (véase capítulo 4.3.), para la descripción del modelo lingüístico vamos a estructurar la investigación de acuerdo con los cuatro niveles clásicos del análisis textual: el nivel fonético, el nivel léxico, el nivel morfológico y el nivel sintáctico. De la comparación de los TOs con sus correspondientes TMs llegaremos a establecer el modelo lingüístico que subyace en los textos audiovisuales traducidos del inglés al euskera. Para la caracterización del modelo de lengua empleado en

obras originales se acomete el estudio de la obra audiovisual previamente seleccionada.

5.4.1. Modelo lingüístico de los textos audiovisuales traducidos

■ Nivel fonético

La restitución de los rasgos fonéticos del texto original no es una labor que corresponde en exclusiva al traductor. De hecho, la responsabilidad de crear un producto que sea verosímil en la lengua meta y respete, en la medida de lo posible, los tonos y registros de la lengua original, recae sobre todo en el director y actores de doblaje. En última instancia suele ser el departamento de Euskera de ETB el organismo encargado de controlar la calidad del producto emitido.

Antes de pasar a describir los rasgos más característicos del lenguaje oral utilizado en las versiones originales, vamos a presentar un ejemplo que creemos que ilustra perfectamente la enorme dificultad que conlleva la traducción en general del lenguaje hablado a otra lengua y la forma de hablar de cada personaje en particular. Como señala Díaz Cintas, “la manera de hablar de los personajes nos ofrece un retrato preciso de su psicología y es tremendamente difícil de transmitir a otra lengua, ya que en muchas ocasiones se apoya en factores suprasegmentales típicos de la lengua hablada y no la escrita” (2003: 240).

En *The Fugitives–lhesean* (TS1) se reproduce el habla coloquial y el acento de Tejas personalizados en un estudiante de intercambio de ese estado llamado Billy Bob. La caracterización de este personaje viene no sólo por su acento –conocido como *Texas twang*, deje o pronunciación de Tejas–, o por alguna expresión que utiliza, como *mighty hospitable of ya*, sino también por su clásico sombrero tejano y la música *country* que se deja oír de fondo. Es decir, además del código lingüístico, también los códigos iconográfico y musical intervienen para dotar al personaje de la credibilidad necesaria. Pues bien, la versión en euskera no recoge la diferenciación geográfica de la versión original y no presenta ningún rasgo dialectal, ya que utiliza el euskera estándar o unificado por lo que a la pronunciación se refiere. De esta forma, la versión en euskera resulta mucho más homogénea por lo que a la caracterización lingüística de los personajes se refiere. Esta falta de contraste lingüístico “inevitably results in a certain monotony of expression” (Herbst, 1997: 295).

Igualmente tampoco se ha intentado compensar a nivel léxico o sintáctico esta pérdida de oralidad del texto meta. Por otra parte, además de por el acento, la versión original está claramente marcada por otros rasgos de la lengua oral, como el uso de contracciones o el empleo del pronombre personal *ya* en lugar del neutro *you*. La versión en euskera elimina por completo estos rasgos de oralidad e incluso eleva la formalidad del lenguaje utilizado, de forma que mientras que el texto original se vale de un lenguaje coloquial, la versión en euskera utiliza un léxico formal (uso del adjetivo *abegikorra*, “hospitalario”, de uso poco frecuente y de la fórmula de cortesía *atsegin handiz*, “con mucho gusto”, que un adolescente nunca utilizaría en ese contexto).

Ref.: TS1 TCR: 00:01:58	Ref.: BE1
11 BILLY BOB: (Texas twang) Well that's mighty hospitable of ya , Mandy. I'd love to.	BILLY BOB: O, oso abegikorra zara, Mandy. Atsegin handiz. [¡Oh! Eres muy amable, Mandy. Con mucho gusto.]

Este es uno de esos aspectos propios de la política de estandarización que afecta al uso dialectal en la medida de que toda diferenciación geográfica presente en el texto original desaparece en el texto meta. Efectivamente, los actores de doblaje pronuncian el texto meta de acuerdo con las reglas del euskera *batua* o unificado. Por consiguiente, la versión en euskera ha perdido todos los signos dialectales del texto original por haberse traducido a un euskera estándar y únicamente conserva del original los signos iconográficos y la música.

Veámos ahora cuáles son las peculiaridades principales del lenguaje oral utilizado en la versión original en inglés y el tratamiento que han recibido en el texto meta.

a) El uso de contracciones

La supresión de determinados sonidos vocálicos o consonánticos es una de las principales características del inglés hablado. Este uso de contracciones afecta principalmente a los auxiliares de los verbos *be*, *have*, *will* o *would*.

En nuestro corpus es frecuente el uso de formas comunmente aceptadas como *They'll*, *that'll*, *we'll*, *that's*, *you're*, *we've*, *you'd*,

What's o *Where's* y no aceptadas como *what're* en lugar de *what are*. Así encontramos frases como *Billy's made up his mind* en lugar de la forma escrita *Billy has made up his mind* (TS1).

Otro tipo de contracción afecta a la partícula negativa *not* cuando va acompañada de algún verbo auxiliar. A lo largo de los tres capítulos son recurrentes formas como *don't*, *won't*, *can't* o *wouldn't*, formas características del inglés hablado frente a formas como *do not*, *will not*, *cannot* y *would not*, todas ellas pertenecientes a la lengua escrita.

Por último otro tipo de contracciones afecta a las construcciones formadas por verbo más preposición, como es el caso de *gonna* en lugar de la forma *going to*: *Won't need to for long...in a minute we're gonna run out of air* (TS2); or *wanna* en lugar de *want to*: (...) *and I don't wanna go anywhere* (TS2).

b) El uso de asimilaciones

Por medio de este fenómeno los movimientos articulatorios de un sonido se transforman para asemejarse a los de otro vecino, de forma que se facilita la pronunciación.

Las asimilaciones más comunes que hemos encontrado en los textos originales son las siguientes: verbo más pronombre personal (*gimme*, en lugar de *give me*, *lemme* en lugar de *let me*) y el pronombre interrogativo más el auxiliar y el pronombre personal (*whadaya*, en lugar de *what do you*). Este ejemplo reproduce, además de algunas de las contracciones mencionadas en el punto anterior, dos

ejemplos de asimilaciones (*gimme* en vez de *give me* y *gotcha* por *I have got you*):

Ref.: TS3 TCR: 00:05:51	Ref.: BE3
SAM: The island's top secret. Which means it's probably cloaked. Just gimme a sec to alter the program. Gotcha!	SAM: Guztiz isilekoa da. Ezkutatuta egongo da. Programa aldatuko dut. (OFF) Bapo! [Es totalmente secreta. Estará escondida. Voy a cambiar el programa. ¡Estupendo!]

En el corpus textual BF/BA no son muy frecuentes las asimilaciones, ya que sólo hemos encontrado un caso de verbo y pronombre personal (*lemme* en lugar de *let me*):

Ref.: BF1 TCR: 00:11:33	Ref.: BA1
JOSH: Lemme finish.	JOSH: Utzi bukatzen! [¡Déjame acabar!]

c) El uso de elisiones

Por medio de la elisión, cuando dos palabras entran en contacto, se suprimen ciertos fonemas de forma que se simplifica la pronunciación.

Uno de los casos de elisión más habituales es el que tiene lugar como consecuencia de la caída de sonido *h*, conocido como *h-dropping*. Este fenómeno ocurre con la desaparición de las formas del auxiliar del verbo *have* como *could've* en lugar de *could have* o como el ejemplo que sigue:

Ref.: BF2 TCR: 00:07:19	Ref.: BA2
MARIA: Oh yeah? You should've seen your mime attempt	MARIA: A, bai? Zeure mimika saioa ikusi behar zenuen! [¿Ah, sí? ¡Tendría que haber visto tu ensayo de mímica!]

También hemos encontrado algunos casos de caídas intervocálicas en el texto original como “*you got ‘em*” en lugar de “*you got them*”:

Ref.: TS2 TCR: 00:05:53	Ref.: BE2
SAM: Chill, Alex. You got 'em all.	SAM: Kito, Alex... Denak deuseztu dituzu. [Vale, Alex. Has aniquilado a todos.]

Este ejemplo no solamente no reproduce los rasgos del lenguaje hablado presentes en el texto original sino que, por el contrario, el texto en euskera adquiere un nivel muy formal y elevado gracias al uso del verbo “*deuseztu*”, “aniquilar, destruir, deshacer”. Por tanto, el efecto que produce el texto de llegada es contrario al del texto de partida.

Además de los casos mencionados, en el inglés hablado es habitual que ciertas vocales átonas se debiliten, como ocurre con la vocal de la palabra de infinitivo *to* pronunciada /tə/ y con el pronombre personal *you* pronunciado como /jə/ (*Well, that's mighty hospitable of ya, Mandy*). En el siguiente ejemplo el uso informal de la lengua hablada representado por la relajación de la pronunciación de la versión original no está reflejado en la versión en euskera. Sin

embargo, parece que se ha intentado compensar el registro coloquial a nivel del léxico mediante la utilización del vocativo *poxpolin* (adjetivo que significa “muchacha guapa y graciosa”). Por lo tanto, estaríamos ante un caso de compensación semántica.

Ref.: TS2 TCR: 00:04:31	Ref.: BE2
BRET: I don't hafta, babe.	BRET: Ezin naiz kexatu, poxpolin. [No me puedo quejar, guapa.]

La principal conclusión que extraemos del análisis de todos los ejemplos que hemos recogido es que el doblaje en euskera no refleja las marcas de oralidad que continuamente muestra la versión en inglés y se limita a pronunciar siguiendo en todo momento las normas del euskera unificado, aunque como veremos más adelante hay alguna que otra excepción.

Efectivamente, en cuanto a la normalización del euskera los principios lingüísticos para EITB establecen que las producciones que se realicen para la televisión pública vasca se doblarán al euskera *batúa* o unificado: “Euskal Telebistarentzako produkzioak euskara batuan bikoiztuko dira. Oinarria zuzentasuna izanda, euskara batuak Euskaltzaindiaren arauetara lotua izan behar du⁹⁵” (documento interno de ETB).

Esta norma responde a la política de normalización que, como institución pública que es, lleva a cabo la televisión pública vasca para

⁹⁵ Las producciones que se realicen para la Televisión Vasca se doblarán en el euskera unificado. Teniendo como principio la corrección, el euskera unificado deberá atenerse a las normas de la Academia de la Lengua Vasca (nuestra traducción).

con el euskera. Creemos que hay varios aspectos que avalan el uso de un euskera estándar que pueda ser entendido por todos. Son los siguientes:

- Uno de los objetivos que persigue todo medio de comunicación es llegar al mayor número de personas. El uso de registros coloquiales o dialectos puede contribuir a que parte de la audiencia no entienda el mensaje.
- La fragmentación dialectal del euskera constituye una riqueza lingüística pero no facilita la comunicación y el entendimiento, especialmente en el caso de los *euskaldunberris* o personas que no tienen el euskera como su lengua materna.
- El euskera es una lengua que está todavía en un proceso de normalización. En este sentido debe recordarse que lo que se conoce como *euskera batua* o lengua vasca unificada empezó a fraguarse en el año 1968. Por tanto, su vida ha sido muy corta.

Los rasgos principales de esta pronunciación estándar recogidos y que se corresponden con un registro formal y cuidado son los siguientes:

1. Los actores y actrices de doblaje siguen las normas dictadas por la Real Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia en relación con la pronunciación de la letra <j>. Efectivamente, según la norma

número 87⁹⁶ adoptada por la academia el 26 de junio de 1998 sobre la pronunciación del euskera estándar, la pronunciación de esta letra en inicio de palabra es <y>, es decir, consonante fricativa palatal sonora, como la <y> de “yate” :

VIII. <j> letraren euskarazko ahoskera oinarritzkoa <y> da eta hori da hizkera zaindurako hobestenden ahoskera oro har. Halaz ere eta beraz:

VIII.1. <j> hitz hasieran <y> ahoskatuko da (hala nola *jateko* yateko, *jokalariak* yokalariak)⁹⁷

Así, la <j> inicial de palabras como *jakina*, “por supuesto”, *jakintzu*, “sabio”, *jan*, “comer”, *jauna*, “señor”, *jauzi*, “salto”, *jirabira*, “vueltas”, *jo*, “pegar”, *joan*, “ir”, *joko*, “juego”, *jolastu*, “jugar”, o *justu*, “justo”, es pronunciada como <y>. A lo largo de los cinco capítulos son numerosos los ejemplos que reflejan esta pronunciación. Nosotros por nuestra parte nos vamos a limitar a mostrar dos de ellos:

Ref.: BE2 TCR: 00:03:20
SAM: <i>Jakina, osasuntsuagoa da eskailerak igotzea. [y]</i> [<i>Por supuesto, es más sano subir escaleras.</i>]
Ref.: BE1 TCR: 00:05:15
ALEX: (...) <i>Erloju digitala martxan jartzen ez dakit-eta! [y]</i> [(...) <i>¡Si no sé poner en marcha el reloj digital!</i>]

⁹⁶ Disponible en formato pdf en la siguiente dirección electrónica: http://www.euskaltzaindia.net/arauak/dok/Araua_0087.pdf

⁹⁷ “VIII. La pronunciación básica en euskera de la letra <j> es <y>; esta es en general la pronunciación que se prefiere para el lenguaje cuidado. Por tanto: VIII.1. Al inicio de palabra, la letra <j> se pronunciará <y> (por ejemplo *jateko* yateko, *jokalariak* yokalariak)” (*ibid.*) (nuestra traducción).

2. El grupo de letras <il> se pronuncia como <ll>⁹⁸, es decir, lateral palatal, sonora y no como <y>, es decir, fricativa palatal sonora. Palabras que se pronuncian siguiendo esta regla son las siguientes: *abila*, “hábil” y *liluratu*, “deslumbrar”, en BF1/BA1 y *mordoilokeria*, “barbarismo, incorrección”, y *nahaspila*, “desorden”, en BF2/BA2. Del mismo modo, el conjunto de letras <in> se pronuncia como <(i)ñ>. Veámos dos ejemplos:

Ref.: BE1

TCR: 00:04:21

CLOVER: Mandy-ren oinetakoek ez dute honetarako balio.

[oñetakoek]

[Los zapatos de Mandy no valen para esto.]

Ref.: BE1

TCR: 00:06:32

ALEX: U! lle-orratza goi-teknologiako disko hegalaria bilakatuta!

[ille]

[¡U! ¡Mi horquilla se ha convertido en un disco volador de alta tecnología!]

3. La letra <g> se pronuncia⁹⁹ como oclusiva velar sonora, como la <g> de “gato”. Siguiendo esta regla, la <g> de la palabra *energia* (BF1), por ejemplo, se pronuncia como <g>. Sin embargo, hay excepciones tanto en el primer subcorpus como en el segundo. Así, la letra <g> es pronunciada como [x], es decir, fricativa velar sorda en los

⁹⁸ Norma VII (*ibid.*)

⁹⁹ “<g> <e> eta <i> bokalen aurrean beste bokalen aurrean bezalaxe ahoskatu behar da ahoskera zainduan behintzat (hala nola *geologia*)” (Norma VII). Nuestra traducción: “La letra <g> delante de las vocales <e> e <i> debe pronunciarse del mismo modo que delante de las otras vocales, por lo menos en la pronunciación cuidada (por ejemplo *geologia*).”

dos ejemplos que hemos encontrado en TS/BE: <genero> y <teknologia>. Del mismo modo, las palabras *magia* y *alergia* (BF1/BA1) son pronunciadas como en castellano, es decir, fricativa velar sorda.

4. En los verbos auxiliares las consonantes <b, d, g> cuando van precedidas por el adverbio *ez*, “no”, cambian el modo de articulación de sonoro a sordo y se pronuncian <p, t, k>¹⁰⁰. Esta norma es observada sistemáticamente en ambos capítulos:

Ref.: TS2

TCR: 00:04:45

ALEX: Ohartu ez bazara ere ...

[ezpazara]

[*Aunque no te hayas dado cuenta...*]

Ref.: TS1

TCR: 00:03:34

JERRY: Sentitzen dut, andereñoak, ez dago nire esku.

[eztago]

[*Lo siento, señoritas, no está en mis manos.*]

Ref.: TS1

TCR: 00:03:04

ALEX. Gu ez gara banketxe lapurrak.

[ezkara]

[*No somos ladrones de banco.*]

5. En los verbos auxiliares, cuando el adverbio precede a la consonante <z>, se pronuncian al mismo tiempo, de manera que atendiendo al modo de articulación se forma una consonante

¹⁰⁰ Norma X.

africada¹⁰¹: *ez zen* → ***etzen***, *ez zaituztet* → ***etzaituztet***, *ez zuen* → ***etzuen***. Este tipo de pronunciación es recurrente a lo largo de todos los capítulos.

Ref.: BE2

TCR: 00:19:56

ALEX: Zuk **ez zenekien** Chad zertan ari zen.

[*etzenekien*]

[*No sabías qué estaba tramando Chad.*]

Ref.: BE3

TCR: 10:11

SAM: **Ez zen** erori, jaitsarazi egin zuten.

[*etzen*]

[*No se cayó. La obligaron a descender.*]

6. La consonante sibilante del grupo de letras <nz, lz, rz> se convierte en africada¹⁰² atendiendo al modo de articulación, a saber: *zer zenioen* → ***zertzenioen***, *joan zaitezke* → ***joantzaitezke***, *egin zait* → ***egintzait***.

Ref.: BE1

TCR: 00:05:19

CLOVER: Egin **zazu** zerbait!

[*egintzazu*]

[*¡Haz algo!*]

Sin embargo, esta regla no siempre se cumple, como en estos ejemplos:

¹⁰¹ Noma XI.

¹⁰² Norma XII.

Ref.: BE1
TCR: 00:15:23

SAM: Itxaron apur bat, zure aurpegia ezaguna egiten zait.
 [egiten zait]
 [Espera un poco, tu cara me resulta conocida.]

Ref.: BE3
TCR: 00:20:00

CLOVER: Horren beldur zinen?
 [beldur zinen]
 [¿Tenías miedo de eso?]

7. En los verbos auxiliares cuando después del adverbio *ez* aparecen formas verbales que empiezan por las letras <n, l, h>¹⁰³, sistemáticamente no se pronuncia la <z>, aunque la norma establece que se puede pronunciar con y sin la <z>: *ez naiz* → **enaiz**, *ez nengoen* → **enengoen**, *ez nuen* → **enuen**.

Ref.: BE1
TCR: 00:02:37

CLOVER: Itzel, hauxe baino ez nuen behar oraintxe!
 [enuen]
 [¡Estupendo! ¡Sólo me faltaba esto!]

Ref.: BE2
TCR: 00:01:51

MANDY: Ez nago ados ...
 [enago]
 [No estoy de acuerdo...]

8. La consonante <r> cuando va entre vocales no se pronuncia. Hemos observado que la <r> del pronombre demostrativo de segunda

¹⁰³ Norma XIII.

persona del plural *horiek*, “esos”, no se pronuncia, con lo que en el doblaje se pronuncia como <*hoiek*>, lo que para la Real Academia de la Lengua Vasca es una “hizketa arduragabea” (Euskaltzaindia, 1998: 807), es decir, un lenguaje descuidado. Esta observación es válida también cuando este pronombre se declina, como por ejemplo *horien*, “de esos”, pronunciado como <*hoien*>.

Esta política de normalización a nivel fonético no significa que no se intente dar una respuesta adecuada a los diferentes registros de lengua que puedan aparecer en los filmes y series de ficción, tal como pone de manifiesto el documento interno anteriormente citado:

Umomezko saioetan, publizitatean eta kaleko hizkera darabilten telesail eta filmetan ahalegin berezia egin behar da hizkerak lantzeko eta komunikazioak aberasteko, euskararen egoera soziolinguistikoak gabeziak eta hutsuneak eragiten ditu eta¹⁰⁴.

Prueba de ese esfuerzo por reproducir en la medida de lo posible los acentos de la versión original es este ejemplo de *Silicon Valley Girls—Silicon haraneko neskak* (TS2/BE2), donde se imitan los acentos de las tres protagonistas con el fin de dotar al texto meta de la misma credibilidad y verosimilitud que tiene el original, factor clave del éxito de un texto audiovisual. Sam, Alex y Clover, en su intento por pasar desapercibidas, intentan hacerle creer a Adam que son tres estudiantes de intercambio en ese instituto. Así, Sam pretende ser una estudiante inglesa e imita el dialecto “*cockney*” del este de Londres; Alex es una chica rusa y habla con acento ruso: pronunciación de la /r/

¹⁰⁴ “En los programas de humor, en la publicidad y en los filmes y series que utilizan un lenguaje coloquial debe hacerse un esfuerzo especial por cultivar los diferentes lenguajes y enriquecer la comunicación debido a que la situación sociolingüística del euskera es la causa de sus carencias” (nuestra traducción).

como una consonante alveolar vibrante y de la /w/ como si fuera una /v/, es decir, una consonante labiodental y no labiovelar y, por último, pronunciación de la consonante fricativa /g/ como si fuera oclusiva, esto es, /k/. Por otra parte, también comete alguna que otra incorrección gramatical (“*Is enrollink in school ve vant*”); y Clover es una estudiante egipcia que habla correctamente inglés pero con un acento un tanto exótico y que además se llama *Cloverpatra*. Reproducimos a continuación los parlamentos en los que las protagonistas imitan un acento extranjero:

Ref.: TS2 TCR: 00:09:40	Ref.: BE2
<p>SAM: (Cockney accent) Ow, dear. Can you 'elp us, luv?</p> <p>SAM (CONT) We're new exchyngestudents! I'm Samantha, from England.</p>	<p>SAM: (INGELES AZENTOA) Oh dear, ea zuk laguntzen didazun orduan. Truke-ikasleak gara; ni Samantha naiz, Ingalaterrakoa.</p> <p>[(ACENTO INGLÉS) Oh, cariño, a ver si me ayudas tú entonces. Somos estudiantes de intercambio; yo soy Samantha, de Inglaterra.]</p>
<p>ALEX: (Russian accent) I om Alexandra from Rahssia. Is enrollink in school ve vant.</p>	<p>ALEX: (ERRUSIAR AZENTOA) Ni, Alexandra, Errusiakoa. Eskolan izena eman, guk nahi dugu.</p> <p>[(ACENTO RUSO) Yo, Alexandra, de Rusia. En la escuela querer inscribir nosotras.]</p>
<p>CLOVER: (Middle East accent) I am Cloverpatra, from Egypt.</p>	<p>CLOVER: (AZENTO EGIPTOARRA) Eta ni, Cloverpatra naiz, Egiptokoa.</p> <p>[(ACENTO EGIPCIO) Y yo soy Cloverpatra, de Egipto.]</p>
<p>ALEX: Nyet. Ve are jost arrivink.</p>	<p>ALEX: Niet. Oraintxe iritsi berriak gara.</p> <p>[Niet. Acabamos de llegar ahora mismo.]</p>
<p>CLOVER: A thousand pardons, effendi. We wish to meet other students who are new here. Could we see your, how you say, database of new arrivals?</p>	<p>CLOVER: A, barkatuko diguzu, effendi. Guk, ikasle iritsi berriak ezagutu nahi ditugu. Utziko al diguzu, iritsi berrien, nola esaten da, datubasea ikusten?</p> <p>[A, nos perdonarás, effendi. Nosotros queremos conocer a estudiantes que acaban de llegar. ¿Nos dejas, cómo se dice, ver la base de datos de los recién llegados?.]</p>

En la versión doblada en euskera Sam habla en euskera con acento inglés (palatización de la letra “t” y pronunciación más débil del sonido /r/) y Alex con acento ruso (vibración exagerada del sonido /r/). Este intento de reproducir los mismos acentos en la versión doblada no se limita únicamente a los aspectos prosódicos, sino que tanto a nivel léxico como sintáctico se ha recurrido a la utilización de ciertas técnicas. Así, a nivel léxico se ha recurrido al préstamo de vocablos extranjeros como *dear*, *niet* y *effendi* (“señor”). A nivel sintáctico se ha intentado trasladar el origen extranjero de Alex invirtiendo el orden gramatical de la frase que pronuncia: *Eskolan izena eman, guk nahi dugu* (el orden correcto no marcado es *Guk izena eman nahi dugu eskolan*, es decir, “Queremos inscribirnos en la escuela”).

En el ejemplo que viene a continuación y que pertenece al segundo subcorpus textual también se puede vislumbrar un intento por transmitir ciertos rasgos de oralidad al euskera. En la escena que vamos a analizar el diálogo original reproduce el habla coloquial de Adam y Josh, los hermanos de Sharon. El texto en euskera intenta restituir este lenguaje informal recurriendo en el caso de Adam al uso del tratamiento llamado *hika*, tratamiento familiar o de tuteo, que se utiliza a la hora de dirigirse a personas conocidas o amigos y que se refleja principalmente en el uso de determinadas formas verbales. En definitiva, se ha intentado compensar determinados rasgos fonéticos presentes en el texto original mediante la utilización en el texto meta de marcas morfológicas presentes en el tratamiento verbal.

Ref.: BF1 TCR: 00:04:45	Ref.: BA1
ADAM/JOSH: (throughout scene)(Part OS)(wrestling ad libs) All right, c'mere! I got ya... Nougie! How'd ya like that?... etc.	ADAM: (OFF) (BORROKA AD LIB-AK)... Ondo, txiki, hator hona... harrapatu haut ... Borrokatu! Borrokatu!... Ondo!... Aaa!... Horrela.... Gogor hor!... [(LUCHA AD LIBS) Bien, pequeño, ven aquí... te pillé... ¡Pelea! ¡Pelea! ¡Bien! ¡Aaa! ¡Así! ¡Fuerte ahí!] JOSH: (BORROKA AD LIB-AK) Aaa!... Tori!... Tori!... Ni txapeldun! .. Ei, ez zapaldu!... Jo, handiegia zara!... Aaa!... Tori hau!... [¡Aaa! ¡Toma! ¡Toma! ¡Yo campeón! ¡Eh, no me pises! ¡Jo, eres demasiado grande! ¡Aaa! ¡Toma esto!]

Por otra parte, el único caso de relajación de la pronunciación en el texto meta lo encontramos en la pronunciación de la conjunción copulativa *eta*, “y”: en lugar de pronunciarse con todas las letras como en la pronunciación estándar, hemos comprobado que en el primero de los capítulos del subcorpus *Braceface-Burdin aho*, esto es, en *Crushed-Maiteminez*, en seis ocasiones se pronuncia únicamente *ta*, es decir, sin la *e*, frente a las veinticinco ocasiones en que se pronuncia *eta*. De esta forma esta pronunciación se acerca más a la pronunciación relajada y coloquial del lenguaje hablado.

Ref.: BF1 TCR: 00:10:37	Ref.: BA1
CONNOR: (OS) You go on without me. 'Cause Tally and I are going over to...	CONNOR: (ON) Ez itxaron niri! (ON) Tally ta biok... [No me esperes. Tally y yo...]

Sin embargo, en el segundo de los capítulos (BF2/BA2), de las treinta y tres ocasiones en que aparece únicamente en una ocasión se

pronuncia de forma relajada: se trata de un caso en el que la conjunción *eta* tiene un valor ilativo y es utilizada después de un verbo acabado en consonante, por lo que se pronuncia como *da*, en lugar de la forma estándar *eta* ("*uzten-da*" frente a la forma neutra "*uzten eta*"): *Ederki ibiliko naiz bera gabe ere, ez dit astirik **uzten-da** neuk egin nahi ditudanak egiteko* ("Andaré fenomenal también sin ella; no me deja tiempo para hacer las cosas que quiero hacer", BF2.).

En resumen, si bien es cierto que en líneas generales se desprende que la norma que está vigente a nivel fonético en los capítulos que hemos analizado es la de la **estandarización u homogeneización** del habla de los personajes, entendida en los mismos términos formulados por Goris para el caso del doblaje al francés, a saber: "The **standardization of spoken language** consists in reducing a multiplicity of distinctive features characterizing the original oral language use (...) (1993: 173)", también hay casos, como el de los acentos, el recurso al tratamiento *hika* o la pronunciación relajada de la conjunción *eta*, donde se realiza un esfuerzo por caracterizar en la lengua meta rasgos propios del lenguaje oral. Por lo tanto, se trata de una norma que tiene algunas excepciones y no se presenta en estado puro.

■ Nivel léxico

En líneas generales se puede afirmar que el léxico empleado es bastante formal debido a las siguientes razones:

- **La utilización de neologismos** o términos que nunca se emplean en el lenguaje coloquial e incluso ni en el formal, como la palabra *sarkin*, “intruso”, término que es utilizado en dos de los capítulos analizados:

Ref.: TS1 TCR: 00:12:05	Ref.: BE1
SAM/ALEX/CLOVER CLONES: The intruders have escaped, sir.	SAM/ALEX/CLOVER CLONES: (OFF) Sarkinek (ON) ihes egin dute, jauna. [Los intrusos han huído, señor.]
Ref.: TS2 TCR: 00:17:30	Ref.: BE2
CHAD (VO): Stage two intruders . Initiate Arctic Defense.	CHAD: Sarkin en aurkako bigarren fasea. Defentsa artikoa. [Segunda fase contra los intrusos. Defensa ártica.]

Otro ejemplo de la utilización de neologismos es el uso del término *gudaroste*, vocablo de uso casi exclusivamente literario:

Ref.: TS1 TCR: 00:15:55	Ref.: BE1
MACKER: I will now use my army of clones to rob the central bank in every country in the world at the exact same moment.	MACKER: Klonen gudaroste hau erabiliko dut banketxeetan lapurretan egiteko, mundu zabaleko herrialde guztietan, une eta aldi berean. [Utilizaré este ejército de clones para robar en los bancos de todos los países del mundo al mismo tiempo.]

➤ *La utilización de términos formales y literarios.*

En la siguiente oración vemos que el traductor ha optado por utilizar el verbo *hertsi*, “cerrar”, de marcado carácter literario frente a otras formas más coloquiales como *itxi*:

Ref.: TS1 TCR: 00:12:46	Ref.: BE1
JERRY: Keep a tight perimeter. Don't let them get away.	JERRY: Hertsi ingurua. Ez dezatela ihes egin! [¡Cerrad el entorno! ¡Que no huyan!]

En el ejemplo que sigue la utilización del cuantificador *oro*, “todo”, y del verbo *hauteman*, “notar, advertir, percibir”, vocablos pertenecientes a los dialectos septentrionales aunque en la actualidad sean de uso general, da cuenta de un uso culto y literario de la lengua, lejos del registro informal que utilizaría un adolescente como Sam:

Ref.: TS1 TCR: 00:09:47	Ref.: BE1
SAM: Whatever it is, those birds didn't set off the alarms. Must be set to detect any metal that breaks its field.	SAM: (OFF) Dena dela ere, hegaztiak ez dute alarmerik abiarazi. Baina , eremuan sartzen den metal oro hautemateko gai da. [De todas formas, las aves no han hecho sonar las alarmas. Pero es capaz de percibir cualquier metal que entre en la zona.]

El empleo del adverbio *hain zuzen*, “justamente, precisamente”, corresponde a un uso elevado no solamente en la lengua escrita sino también en la lengua hablada:

Ref.: BF2 TCR: 00:11:32	Ref.: BA2
SHARON: Exactly.	SHARON: Hain zuzen! [¡Precisamente!]

El caso siguiente está relacionado con la utilización del adverbio *arren*, “por favor”, voz utilizada para reforzar el carácter rogativo de la frase y que se corresponde con un registro formal del euskera:

Ref.: BF2 TCR: 00:10:29	Ref.: BA2
CONNOR: Tell me I didn't say that out loud.	CONNOR: Esan, arren , ez dudala hori ozen esan! [¡Dí, por favor , que no lo he dicho en voz alta!]

Frente a este uso formal del texto meta, se observa en los textos originales el uso de palabras argóticas que corresponden a un uso coloquial e informal de la lengua. Este uso informal no tiene correspondencia en el texto en euskera, como se puede comprobar en el siguiente ejemplo, donde Clover emplea el superlativo “*bestest*” (“*the very best*”), que según el *Webster’s New Millennium Dictionary of English, Preview Edition*¹⁰⁵, corresponde a un uso incorrecto del superlativo:

¹⁰⁵ Citado en <http://dictionary.reference.com/help/wmde.html>

Ref.: TS3 TCR: 00:02:14	Ref.: BE3
CLOVER: C'mon girls, just give 'em a try . For me. Your bestest friend.	CLOVER: Tira, neskak, erosi zerbait . Nigatik. Zuen lagun onagatik! [Venga, chicas, comprad algo . Por mí. Por vuestra buena amiga .]

A lo largo del capítulo TS3 asistimos al empleo de palabras y expresiones que corresponden a este uso coloquial del inglés hablado como “*gotcha*”, “*way itchy*” (=very itchy) y “*nope*” (=no). El texto meta por su parte no presenta en estos casos ningún uso que pueda identificarse con el uso más coloquial de la lengua. En este ejemplo se muestra la utilización del adverbio *way* en lugar de la forma neutra *very*:

Ref.: BF1 TCR: 00:16:46	Ref.: BA1
CONNOR: But you see, you're way more important to me as a friend.	CONNOR: Baina hara, zu garrantzitsuagoa zara... nire laguna zara... [Pero mira, tú eres más importante, ... eres mi amigo...]

Como hemos podido constatar, en la mayoría de los casos en los que el texto original utiliza un léxico más conversacional, el texto meta utiliza un léxico completamente neutro, cuando es precisamente en este nivel lingüístico donde el traductor audiovisual puede tener más libertad para recurrir a giros y expresiones que doten de un mayor grado de expresividad al texto final. A veces, excepcionalmente, sí se consigue que el texto en euskera tenga marcas de oralidad propias del lenguaje más informal y coloquial. Para ello se emplean dos recursos:

➤ **Utilización de argot infantil y juvenil**

En primer lugar observamos un tímido intento por imitar el lenguaje infantil y juvenil mediante el recurso a expresiones utilizadas por esta clase de público como los adjetivos *guay* y *mundial* o el superlativo *super*:

Ref.: BF1 TCR: 00:07:49	Ref.: BA1
SHARON: (Part OS) Well. Where does he hang out if not here? This is the number one spot.	SHARON: (OFF) Izan ere, hona ez badator, nora orduan? (ON) Hau da lekurik guaiena . [De hecho, si no viene aquí, a dónde entonces? Este es el sitio más guay .]

Ref.: BF1 TCR: 00:09:00	Ref.: BA1
SHARON: (...) Inside I was having this strange, chemical reaction. Like when you're on a super loop de loop roller coaster and your stomach seems to jump into your mouth?	SHARON: (...) Halako erreakzio kimiko bitxi bat nabari nuen: barru guztia nahasita, errusiar mendi super mundial batean zabiltzanean bezala... [Noté una especie de reacción química extraña: todo mi interior revuelto, como cuando andas en una montaña rusa super mundial ...]

➤ **Utilización de préstamos del castellano**

Este no es un recurso que se utilice frecuentemente. De hecho, sólo hemos recopilados dos ejemplos y en ambos se emplea la expresión *¡fuera!*:

Ref.: TS3 TCR: 00: 08:56	Ref.: BE3
CLOVER: Not to worry Alex, Beautilicious makes a killer shaving	CLOVER: Lasai. Bizarra mozteko krema mundiala daukat eta! Orain fuera

cream (purposely changes the subject). Now enough with the chit-chat. (...)	berriketak! (...) [Tranquila. Tengo una crema mundial para afeitarse. ¡Y ahora basta de charlas!]
---	---

Ref.: BF1 TCR: 00:01:11	Ref.: BA1
BILL: (gruff)Hm. No laundry, no sitting.	BILL: Hm!... Edo lixiba, edo fuera! [¡Hm! O la colada o fuera!]

Como es sabido, los textos orales son mucho más redundantes que los escritos. La simultaneidad y la falta de planificación del discurso oral dan pie, entre otros fenómenos, a anacolutos, dubitaciones y repeticiones. Por lo que a las repeticiones se refiere, Payrató señala lo siguiente:

La repetició d'unitats lèxiques es pot interpretar com una conseqüència negativa motivada per aquests factors, però també ha de ser considerada un dels mecanismes que reforça la cohesió textual (...) i que facilita la interpretabilitat o coherència del text (Payrató, 1996: 121).

El siguiente ejemplo muestra una vez más que allí donde se podría haber imitado el lenguaje hablado recurriendo a las repeticiones, del mismo modo que se hace en el texto de partida, en el texto meta se ha optado por el camino contrario, a saber: guiados quizás por cierto afán didáctico se ha optado por utilizar un registro formal altamente elaborado donde se recurre al empleo de tres adverbios que pueden ser considerados sinónimos, sinónimos quizás en cuanto al significado y función, pero no así en cuanto a su uso. Concretamente los tres adverbios utilizados son *egundoko*, *sekulako* y *berealdiko*:

Ref.: BF1 TCR: 00:08:25	Ref.: BA1
SHARON: You look, you look, um, sort of amazing! I mean it.	SHARON: Egundoko... sekulako... berealdiko... itxura duzu!... Benetan diot! [¡Tienes un aspecto fenomenal... estupendo... formidable! Lo digo de veras.]

Este cierto didactismo lo encontramos también en el uso de vocablos como *krispeta zorroa* para sustituir a las populares *palomitas*:

Ref.: BF1 TCR: 00:17:49	Ref.: BA1
CONNOR: Hey! ...and none of that artificial butter, heh. And if you could just line the popcorn bag with napkins that would be great.	CONNOR: Ei! Gurin artifizialik ez, mesedez!... (BARREA) Eta krispeta zorroa zapiz estaltzen baduzu, nahiago... [¡Ei! Nada de mantequilla artificial, por favor. Y si cubres con una servilleta la bolsa de palomitas, mejor (prefiero)]

■ Nivel morfológico

A nivel morfológico los rasgos más destacados son los siguientes:

➤ El uso de verbos sintéticos

Aunque no son muchos los ejemplos en los que se recurre a los verbos sintéticos, sobre todo en el subcorpus de *Braceface—Burdin aho*, en las ocasiones en que se ha utilizado se aprecia cierto grado de formalidad y de elevación estilística, ya que su utilización, principalmente en el caso de las formas bipersonales, se circunscribe al ámbito de la lengua escrita.

La utilización en el texto meta del verbo auxiliar tripersonal del modo potencial *diezazueket* y del verbo sintético *deritzozue* (del verbo *iritzi*, “pensar, creer, opinar”) alejan al texto audiovisual meta del lenguaje oral en general y sobre todo del lenguaje infantil y juvenil.

Ref.: TS1 TCR: 00:00:47	Ref.: BE1
TELLER: And How may I help you?	TELLER 1: Bai? Lagun diezazueket? [¿Sí? ¿Os puedo ayudar?]
Ref.: The fugitives TCR: 00:01:27	Ref.: lhesean
CLOVER: Ta-da! So what do you think?	CLOVER: Zer deritzozue? [¿Qué opináis?]

Aquí tenemos otra forma sintética del modo potencial, en este caso la correspondiente a la segunda persona de singular, con el verbo en infinitivo, tal como debe utilizarse en el euskera estándar:

Ref.: TS1 TCR: 00:15:40	Ref.: BE1
MACKER 2X: As you can see, that fall took its toll on me.	MACKER: lkus dezakezunez, garesti ordaindu dut eroriko haren bidesaria. [Como puedes ver, he pagado caro el peaje de aquella caída.]

En el siguiente caso la utilización de la forma flexiva *dagizut*, en la expresión *zin dagizut*, “juro”, utilizada en promesas o juramentos de cierta solemnidad, introduce un alto grado de formalidad en el texto de llegada:

Ref.: TS2 TCR: 00:02:02	Ref.: BE2
MANDY: Thank you, Ms. Brooks. I promise I'll restore dignity to this cour--	MANDY: Milesker, Brooks andrea. Zin dagizut duintasuna berrezarriko dudala auzitegi honetan. [Muchas gracias, señorita Brooks. Le juro que nuevamente impondré la dignidad en este tribunal.]

Un ejemplo de registro elevado lo constituye el uso de verbos sintéticos bipersonales, como en estos dos casos, donde se recurre a la forma sintética bipersonal del verbo *eduki*, "tener": *nauka*, "el a mí me tiene", y a la forma flexiva bipersonal del verbo *eraman*, "llevar", "*garamatza*". "el a nosotros nos lleva":

Ref.: BF2 TCR: 00:11:41	Ref.: BA2
SHARON: Fine. It's just, it's just so unbelievable that she could do what she did to me. It almost makes me sick! (...)	SHARON: Ederki! Latza da... Ez da sinestekoa berak egin didana. Lepotik gora nauka! ... Bai, lepotik gora!... [¡Estupendo! Es terrible... No se puede creer lo que me ha hecho. ¡Me tiene hasta las narices! Sí, ¡hasta las narices!]
Ref.: TS2 TCR: 00:10:31	Ref.: BE2
ADAM: I spent a lot of time on CHAD cause Dad's always moving us.	ADAM: Denbora mordoia egiten dut CHADekin, aitak batetik bestera garamatza beti. [Paso muchísimo tiempo con Chad, mi padre siempre nos anda llevando de un sitio a otro.]

➤ **El uso de auxiliares bipersonales y tripersonales del modo imperativo**

El uso de formas conjugadas en el caso del imperativo cuando existe la opción de utilizar el participio verbal sin conjugar (*askatu* en lugar de la forma bipersonal *aska gaitzazue*) otorga mayor grado de formalismo a los enunciados, como ocurre en el siguiente ejemplo:

Ref.: TS1 TCR: 00:03:28	Ref.: BE1
SAM/ALEX/CLOVER: Ahhh!/ No guys, don't/Get your hands off me!!/Jerry, help us!!	SAM/ALEX/CLOVER: (AD LIBak) Aizue, utz gaitzazue bakean! Kendu atzaparrak gainetik! Uzteko, ba! (OFF) Aska gaitzazue! Jerry, mesedez! Oh, Jerry!, Oh, Jerry! [(AD LIB) (¡Eh, vosotros! ¡Dejadnos en paz! ¡Quita tus zarpas de encima! ¡Te he dicho que me dejes! (OFF) ¡Suéltanos, Jerry, por favor! ¡Oh, Jerry!, ¡Oh,Jerry!]

En el siguiente ejemplo se prefiere la forma bipersonal *igo nazazue* frente a la forma más sencilla de *igo*:

Ref.: TS1 TCR: 00:10:30	Ref.: BE1
104 ALEX: Ahhh!!!! Bring me up! Bring me up!!	ALEX: (GARRASI) igo nazazue! (OFF) Igo nazazue! (ON) (GARRASIKA) (OFF) [¡Subidme! ¡Subidme!]

Otro ejemplo del uso del imperativo en su forma tripersonal con complemento directo “*sartu iguzu*” (“introdúcenoslo”):

Ref.: TS3 TCR: 00:04:12	Ref.: BE3
CLOVER: Then upload the 411 on all the island's baddies for us, ASAP! We're gonna need the advantage.	CLOVER: (OFF) Sartu-iguzu pezederrear (ON) uharteko gaizkileei buruzko informazioa, abantaila apur bat izateko. [Introdúcenos en el ordenador la información sobre los malos de la isla para tener un poco de ventaja.]

➤ Sufijos

El uso del complemento adnominal “-ekiko” (formado a partir del sufijo asociativo “-ekin” más el sufijo “-ko”) da cuenta una vez más del uso formal de la lengua:

Ref.: TS2 TCR: 00:02:12	Ref.: BE2
MANDY: This court finds all three of you in contempt...	MANDY: Epaitegi honek auzitegiarekiko erdeinua leporatzen dizue. [Este juzgado os imputa un desacato al tribunal.]

Dentro del mismo contexto pero al final del capítulo observamos cómo en esta ocasión el traductor ha utilizado el complemento adnominal “arenganako” (formado a partir del sufijo adlativo *arengana* más el sufijo *ko*), en vez del complemento adnominal “ekiko”. Igualmente este uso del sufijo “arenganako” evoca un uso formal de la lengua.

Ref.: TS2 TCR: 00:20:15	Ref.: BE2
MANDY: OK. Whoa! This is contempt of court!	MANDY: Ea ba! Ene, ene, auzitegiarenganako erdeinua da hori! [¡Veamos! ¡Ay, ay, eso es desacato al tribunal.]

En este ejemplo la información contenida en la locución verbal *to be born* ha sido transferida al euskera por medio del complemento adnominal “*tiko*”, compuesto de la posposición “*tik*” (“de, desde”) y el sufijo “*ko*” (“de”), lo que le confiere un alto grado de formalidad.

Ref.: TS3 TCR: 00:10:45	Ref.: BE3
CLOVER: Well, I can't take all the credit. I was born this way.	CLOVER: (AD LIB) Dena ez da nire meritua. (BARREA) Jaiotzetikoa da. [Es de nacimiento.]

Los dos únicos ejemplos de acercamiento a un registro más oral y coloquial lo encontramos en el uso de la conjugación verbal conocida como *hika* o *hitano*, tuteo o tratamiento familiar que afecta al uso de las flexiones verbales y que se utiliza entre amigos, conocidos, etc. Así, hemos encontrado una muestra en cada capítulo y siempre en las conversaciones que mantienen Josh y Adam, los hermanos de Sharon. En este ejemplo podemos observar cómo Adam utiliza las formas alocutivas de *hika* en su conversación con Josh:

Ref.: BF2 TCR: 00:04:30	Ref.: BA2
ADAM: It does. But it's raining outside. This is my indoor routine. Can't you play something else for a change?	ADAM: Hala duk. Baina euria ari dik kanpoan; barruko entrenamendua duk hau... Ezin duk besterik jo, pixka bat aldatzeko? [Así es. Pero está lloviendo fuera; esto es un entrenamiento interior... ¿No puede tocar otra cosa, para cambiar un poquito?]

De todo lo expuesto a nivel morfológico se desprende que, en el caso de los verbos sintéticos, hay bastantes divergencias entre lo que es el uso informal de la lengua y su uso más formal y escrito. En este sentido se observa una cierta tendencia a utilizar formas complejas en lugar de emplear otras formas más sencillas pero que dan a la frase el mismo significado. Igualmente, el uso de algunos casos de declinación, lejos de imitar el registro coloquial, consigue justamente lo contrario, es decir, denotan un alto prescriptivismo gramatical y cierta formalidad y elevación estilística. El único acercamiento al habla coloquial se deja ver en la utilización del tratamiento verbal *hika*.

■ Nivel sintáctico

A nivel sintáctico se pueden apreciar las siguientes regularidades:

➤ *La utilización de oraciones coordinadas*

El texto original suprime la conexión lógica entre las oraciones y recurre a la yuxtaposición como medio de enlace entre dos proposiciones con lo que consigue dar viveza al discurso. Sin embargo, el texto meta suele recurrir a la explicitación de los enlaces entre las diferentes oraciones mediante el empleo de nexos o conjunciones. Es decir: el texto en inglés utiliza la figura retórica del asíndeton mientras que el texto en euskera se decanta por el polisíndeton.

Debe recordarse que el uso de la yuxtaposición guarda relación con el uso oral del lenguaje y muy especialmente con el del lenguaje infantil. En este sentido creemos que la afirmación que realiza el

académico Gili Gaya para el caso del español también es válida para el euskera:

Pero es evidente que con la simple yuxtaposición significamos constantemente las mismas conexiones que podemos expresar por medio de conjunciones y relativos. La historia del lenguaje demuestra que la coordinación y subordinación gramatical son fases posteriores y de ningún modo indispensables, de la evolución lingüística, como lo demuestra, además, el hecho de que aun las lenguas modernas de alta cultura siguen sirviéndose de la yuxtaposición con tanta frecuencia como de las conjunciones, especialmente en el habla usual no literaria. (...) [Muchas de las conjunciones que hoy utilizamos] pertenecen exclusivamente al lenguaje culto, y son poco menos que desconocidas en el habla popular e infantil (Gili Gaya, 1985: 262-63).

En estos tres ejemplos el texto fuente hace uso del asíndeton, mientras que el texto de llegada prefiere el recurso al polisíndeton valiéndose para ello de conjunciones adversativas:

Ref.: TS1 TCR: 00:07:22	Ref.: BE1
SAM: You're not a waiter, you're our driver.	SAM: Ez zara zerbitzaria, gidaria baizik . [No eres camarero sino conductor.]
Ref.: TS1 TCR: 00:09:47	Ref.: BE1
SAM: Whatever it is, those birds didn't set off the alarms. Must be set to detect any metal that breaks its field.	SAM: (OFF) Dena dela ere, hegaztien ez dute alarmerik abiarazi. Baina , eremuan sartzen den metal oro hautemateko gaida. [De todas formas, las aves no han hecho sonar las alarmas. Pero es capaz de percibir cualquier metal que entre en la zona.]

Ref.: BF1 TCR: 00:04:06	Ref.: BA1
SHARON: (...) Around Connor I feel like I'm wearing my most comfortable tennis shoes. Around Alden it's like I'm in wobbly stiletto heels	SHARON: (...)Connorren ondoan oso eroso sentitzen naiz, etxeko zapatilekin bezala... Aldenen ondoan, berriz , takoi luzedun zapata estu-estuekin bezala... [Junto a Connor me siento muy cómoda, como con las zapatillas de casa... junto a Alden, sin embargo , como con unos zapatos de tacón largo muy prietos...]

El texto meta utiliza oraciones coordinadas copulativas unidas por la conjunción *eta*, “y”, mientras que el texto original se vale de oraciones yuxtapuestas. Este uso de la conjunción copulativa allá donde en el texto original no las hay incide en el ritmo de la lengua, ya que su uso hace que el fluir del texto sea más lento.

Ref.: TS2 TCR: 00:03:33	Ref.: BE2
JERRY: It's liquid nitrogen...it freezes steel, makes it as brittle as glass!	JERRY: Nitrogeno likidoa da, altzairua izozten du, eta beira bezain hauskorra utzi. [Es nitrógeno líquido, congela el acero y lo deja tan frágil como el vidrio.]

En este ejemplo el texto traducido en euskera utiliza en tres ocasiones la conjunción copulativa *eta* mientras que el texto original prefiere la adición de frases por medio de la yuxtaposición:

Ref.: TS2 TCR: 00:08:31	Ref.: BE2
SAM: That's it! The Coach picks on kids at one school, Bret at another. What if they both bullied the same kid...who's now at Silicon Valley?	SAM: (OFF) Jakina! (ON) Soinketa irakasleak eskola bateko haurrak zirikatuko zituen, eta Bretek bestekoak; eta baliteke biek mutil bera zirikatzea, eta orain Silicon Haranean egotea! Mmmm...!

	[¡Por supuesto! El profesor de gimnasia provocaría a los alumnos de una escuela y Bret a los de otra; y puede que los dos provocaran al mismo alumno, y que ahora estén en el valle de Silicon. ¡Mmmm!]
--	---

En relación con el uso de la conjunción copulativa *eta* al final de la oración, debe hacerse la siguiente precisión: el empleo de la conjunción *eta* al final de la oración con un valor ilativo o causal es habitual en el euskera hablado y está “ampliamente desarrollado en el habla coloquial de los dialectos vascos occidentales” (Villasante, 1979: 16). Por tanto, en este caso el uso de la conjunción copulativa sí puede ser considerado como una marca de oralidad, aunque su uso constituye una excepción:

Ref.: TS2 TCR: 00:03:56	Ref.: BE2
SAM: Careful here he comes: go time!! Aahhh!! Come on pal it's time to give someone else a turn.	SAM: Kontuz, badator- eta ! (...) Tira, goazen, beste batzuek ere ibili beharko dute- eta ! [¡Cuidado, que ya viene! (...) ¡Venga, vamos, otras van a tener que andar también!]

➤ **La utilización de proposiciones subordinadas de subjuntivo**

En el texto meta, cuando en el texto original la construcción gramatical es sencilla, se suele recurrir a oraciones subordinadas, como en este ejemplo donde la oración simple del texto de partida ha sido reemplazada por una oración subordinada de subjuntivo:

Ref.: TS1 TCR: 00:03:19	Ref.: BE1
WOOHP AGENT #1: We're going to implant Behavioral Modification Chips into your brains. You'll never have another aggressive thought as long as you live.	WOOHP AGENT 1: (OFF) Jokabidea (ON) aldarazteko txipak ezarriko dizkizuegu garunetan; aurrerantzean, sekula jarrera oldarkorrik izan ez dezazuen. [Os vamos a implantar chips en el cerebro para que no tengáis comportamientos violentos.]
Ref.: TS1 TCR: 00:09:25	Ref.: BE1
SAM: I better cloak the Heli-Jet so we can make a stealthy landing on the roof.	SAM: Heli-jeta estaliko dut, inor ohartu gabe lurrera gaitezen! (Voy a hacer desaparecer el Heli-Jet para que tomemos tierra sin que nadie se entere.)

➤ *Orden normativo de la oración*

A veces se observa en el texto meta cierta rigidez o inflexibilidad por lo que al orden de la frase se refiere, especialmente en el caso de las oraciones subordinadas de complemento directo. Efectivamente, en alguno de los ejemplos se observa una preferencia por colocar en primer lugar la oración subordinada y después la oración principal. Sin embargo, creemos que este orden de subordinada y oración principal no guarda relación con el uso hablado del euskera. En este sentido hacemos nuestras las siguientes afirmaciones de Villasante:

“Algunos gramáticos contemporáneos han insinuado que la genuina sintaxis vasca exige que la subordinada preceda a la principal. En realidad, ni en el habla coloquial ni en la lengua escrita se guarda preceptivamente esta regla. Ni es esto factible cuando la subordinada es larga o hay varias subordinadas. A decir verdad, el orden de colocación (principal-subordinada o subordinada-principal o intercalación de la principal dentro de la subordinada) se decide en cada caso, e influyen en la elección del orden muchos factores

imponderables de expresividad, claridad, comodidad, exigencias impuestas por la repentización, etc. Precisamente el vasco, como el castellano, y aun más que este, se distingue por tener una sintaxis muy libre en cuanto al orden. O sea, que lo que se observa en euskera es todo lo contrario de esa rigidez que se nos ha querido imponer en la época contemporánea” (Villasante, 1979: 58).

En este ejemplo se observa este orden rígido del que nos habla Villasante. El orden en una conversación sería más bien el contrario y seguiría el mismo orden que el original, es decir, *Baina esan zenidan...*, “Pero me dijistes que...”:

Ref.: BF1 TCR: 00:10:11	Ref.: BA1
MARIA: (Part OS) But you told me she makes paper in her spare time...	MARIA: Papera egiten zuela esan zenidan... [Que hace papel me dijiste...]

El orden normativo se vuelve a reflejar en esta pregunta, donde nuevamente la oración principal es desplazada al final de la frase:

Ref.: BF2 TCR: 00:08:01	Ref.: BA2
SHARON: You think I'm boy crazy?	SHARON: Mutilek txorätzen nautela uste duzu? [¿Qué los chicos me vuelven loca crees?]

En este ejemplo, la oración subordinada completiva *ordenagailuek Bret ezagutzen zutela* antecede a la oración principal “dirudi”, con lo que el estilo resulta bastante rígido y va en contra de la expresividad y comodidad estilísticas y del uso hablado e incluso escrito del euskera. Efectivamente, el orden normal es *badirudi*

ordenagailuek Bret ezagutzen dutela, es decir, la oración principal antecede a la subordinada y no al revés:

Ref.: TS2 TCR: 00:05:55	Ref.: BE2
CLOVER : It's like those computers knew Bret	CLOVER: Ordenagailuek Bret ezagutzen zutela dirudi. [Parece que los ordenadores conocían a Bret.]

En esta oración complementaria directa vemos que la oración principal (*agintzen dizut*, “te ordeno”) se coloca después de la oración subordinada (*hona itzultzeko*, “que vuelvas aquí”), estructura que responde a un uso escrito formal antes que oral:

Ref.: TS2 TCR: 00:19:36	Ref.: BE2
CHAD (VO): Adam, you can't abandon me. I order you to come back...	CHAD: Adam, ez nazazu utzi! Hona itzultzeko agintzen dizut! [¡Adam, no me dejes! ¡Te ordeno que vuelvas aquí!]

Del mismo modo, en esta otra oración complementaria directa, la oración principal (*beldur nintzen ni*, esto es, “tenía miedo”) se coloca al final, cuando en el uso coloquial de la lengua antecede a la oración subordinada (*zeure onera itzuliko ez ote zinen*, es decir, “de que no volvieras en sí”):

Ref.: TS2 TCR: 00:19:59	Ref.: BE2
ALEX: (...) I was just scared you wouldn't snap out of it.	ALEX: (...) zeure onera itzuliko ez zinen beldur nintzen ni. [Tenía miedo de que no te recuperaras.]

➤ **Uso de vocativos, exclamaciones e interjecciones**

Como hemos señalado en el capítulo 4.2.2., donde se exponen las características del lenguaje de animación, tres de los recursos más importantes que utiliza la animación para dotar al producto audiovisual de un alto grado de expresividad son los vocativos, las exclamaciones y las interjecciones.

Por medio de las exclamaciones expresamos emociones. Se distinguen en el lenguaje hablado por la entonación especial con que se pronuncian y que puede variar dependiendo del sentimiento que manifestemos. A lo largo de los tres capítulos constatamos el empleo profuso de este recurso, con lo que se consigue mantener un tono de agilidad y vivacidad en los diálogos. Muchas de estas exclamaciones van acompañadas por vocativos, que refuerzan la interrelación entre el hablante y el oyente, ya que por medio de los vocativos llamamos la atención del receptor de nuestro mensaje.

Estos son sólo unos ejemplos de las muchas exclamaciones que emplean los protagonistas de los dibujos animados. Nótese que, como acabamos de señalar, muchas de ellas van acompañadas por vocativos:

Ref.: TS1 TCR: 00:19:00	Ref.: BE1
SAM: Stay away from us, Jerry!!!	SAM: (OFF) Utzi bakean, Jerry!!! [¡Déjanos en paz, Jerry!]

Ref.: TS1 TCR: 00:03:28	Ref.: BE1
SAM/ALEX/CLOVER: Ahhh!/ No guys, don't/Get your hands off	SAM/ALEX/CLOVER: (AD LIBak) Aizue, utz gaitzazue bakean! Kendu atzaparrak

me!!/Jerry, help us!!	<p>gainetik! Uzteko, ba! (OFF) Aska gaitzazue! Jerry, mesedez! Oh, Jerry!, Oh, Jerry!</p> <p>[(AD LIB) ¡Eh, vosotros! ¡Dejadnos en paz! ¡Quita tus zarpas de encima! ¡Te he dicho que me dejes! (OFF) ¡Suéltanos, Jerry, por favor! ¡Oh, Jerry!, ¡Oh, Jerry!]</p>
-----------------------	--

Las interjecciones son una parte muy importante de la interacción comunicativa entre los personajes, ya que por medio de ellas, al igual que con las exclamaciones, los hablantes expresan directamente sus sentimientos. Son uno de los elementos más importantes de oralidad de los textos audiovisuales y gracias a ellas se consigue un alto grado de verosimilitud del producto final. De acuerdo con Hernández Alonso (1986: 199), la interjección “es el recurso lingüístico que mejor marca la expresividad”, puesto que “está al servicio de la función emotiva o expresiva, y prácticamente desconoce otras funciones, salvo la conativa en algunos casos”. Se trata de una forma sintética de expresión que, como se puede ver en la tabla 5.21., varía sustancialmente de una lengua a otra y “se distingue por la entonación y la curva melódica que recorre la voz, la cual puede ser muy variada en armonía con la gran variedad de sentimientos que pueden expresar —sorpresa, admiración, ira, alegría, pesadumbre, etc.” (Villasante, 1980: 38). En cuanto al significado, “la interjección carece de valor conceptual”, es decir, “no significa, no denota nada referencialmente, sino que señala un estado global de situaciones emotivas” (Hernández Alonso, 1986: 201).

Son varias las clasificaciones que diferentes autores adoptan¹⁰⁶ en relación con las interjecciones, pero para los fines de este trabajo nosotros vamos a utilizar la taxonomía que emplea Euskaltzaindia (1985: 510-11). De acuerdo con esta clasificación, las interjecciones se dividen en dos grupos:

a) Interjecciones propias (*Berezko interjekzioak*): son las que únicamente funcionan como tales (*uf!, et!, oi!, ai!, utikan!*, “¡Fuera!, *Alajaina!*, “¡Caramba! ...). La mayoría de los ejemplos recogidos en nuestro corpus textual pertenecen a este primer grupo.

b) Palabras o clases de palabras utilizadas como interjecciones (*Interjekzio gisa erabiliak*): son las que, aunque pertenecen a otras categorías gramaticales, se utilizan ocasionalmente como tales (*ama!, ene!, tira!...*).

En otro orden de cosas, el traductor audiovisual debe integrar en su traducción no solamente los diálogos sino todas las voces y sonidos que emitan los personajes. A la hora de recoger este tipo de voces, el traductor puede explicitar el sonido en concreto mediante la voz que corresponda en el idioma de llegada o bien puede marcarlo mediante el símbolo (AD LIB)¹⁰⁷. Este símbolo significa que el actor de doblaje tiene que imitar y reproducir en la lengua meta el sonido original emitido por los personajes. En los tres capítulos analizados se

¹⁰⁶ Véase Hernández Alonso (1986: 201 y ss.).

¹⁰⁷ En los estudios de doblaje de España se suele utilizar el símbolo (G), es decir, Gestos (Chaume, 2004: 96). Sin embargo, en los estudios de doblaje del País Vasco se prefiere el símbolo (AD LIB) para dar cuenta de cualquier sonido paralingüístico emitido con las cuerdas vocales como gritos, lloros, risas etc.

constata una preferencia por no explicitar el sonido concreto emitido por los personajes y en su lugar se recurre al símbolo (AD LIB), como en los siguientes ejemplos:

Tabla 5.20. Ejemplos de AD LIB

Ref.	TO	TM
TS1	Eww	(AD LIB)
TS1	Ahhh!	(GARRASI) [grito]
TS1	Phew!	(AD LIB)
TS1	Pst...!	(AD LIB)

Las interjecciones que se utilizan en ambos subcorpus textuales son las siguientes:

Tabla 5.21. Lista de interjecciones textos traducidos

Ref.	TO	TM
TS1	Ta-da!	Tatxan! [<i>sorpresa</i>]
TS1	Whoa!	Ui! [<i>sorpresa</i>]
TS1	Oh	O! [<i>afirmación</i>]
TS1	Hello!!	Aizue! [<i>sorpresa</i>]
TS2	OOOHHH!!!	Ha...! [<i>susto</i>]
TS2	Hey	Ei! [<i>llamada atención</i>]
TS2	Yikes	Ai! [<i>asombro</i>]
TS2	Hey!	Ene! [<i>sorpresa</i>]
TS2	Uh-huh.	Mhm-mhm...! [<i>asombro</i>]
TS2	Oops	Ene! [<i>asombro, aceptación</i>]
TS2	Yeeaaahh!!!	Aupa! [<i>ánimo</i>]
TS2	Euuuuuuuuu!!!!	Agh...! [<i>asco</i>]
TS3	Hyah. Hyah-hyah-hyah!	lii-iaaa! [<i>esfuerzo</i>]
TS3	Aaah! Whoaa!	Hara! [<i>sorpresa</i>]

TS3	Oopsie.	Uui! [asombro]
BF1	Hm!	Hm! [enfado]
BF1	Ew. Yup.	Agh, bai! [asco]
BF1	Wow	Aibala! [sorpresa]
BF1	Hmm... Uh huh.	Hm!... Aja! [sorpresa]
BF1	Uh, uh	Eee... [enfado]
BF1	Hey	Ee! Ee! [sorpresa, desacuerdo]
BF1	Whoo!	Ai ene! [asombro, sorpresa]
BF1	Whoa	Aiba! [asombro]
BF1	Uh, hey ...	Ee, aizu ... [llamada]
BF1	Meee-oww	Miauu!! [enfado]
BF2	Ewww!	Aaaaajiji! [asco]
BF2	Oww!	Aaaii! [dolor]
BF2	No, no, no, no, no	Et-et-et-et! [desacuerdo]
BF2	Wow	Ala! [admiración, sorpresa]
BF2	wham!	Danba! [desacuerdo, indignación]
BF2	Ooops	Hara! [sorpresa]
BF2	Uh	Ee [duda]
BF2	Gross	Uaaa! [enfado]

Como conclusión diremos que el texto en euskera, al igual que el original, recurre habitualmente al uso de interjecciones propias del lenguaje hablado, lo que se traduce en un alto grado de expresividad del texto meta.

5.4.2. Modelo lingüístico de textos audiovisuales originales

En este apartado abordamos el estudio de un producto audiovisual original: la película de animación *Karramarro uhartea—La isla del Cangrejo* (véase 5.1.3.). El objetivo de este estudio es observar las características principales del modelo de euskera utilizado y

comparar posteriormente dichos rasgos con los que ya hemos extraído del análisis de los textos traducidos y doblados.

Para ello vamos a partir de la hipótesis de que al tratarse de un producto audiovisual original el seguimiento de las normas lingüísticas no habrá sido tan rígido como en el caso de los productos audiovisuales doblados emitidos por la televisión pública vasca y que, por tanto, se ha actuado con más flexibilidad a la hora de confeccionar unos diálogos verosímiles, “que cumplan las convenciones del registro oral de la lengua de llegada” (Chaume, 2004:168).

Los objetivos que perseguimos con este análisis son los siguientes:

- Analizar las características del lenguaje utilizado en una obra audiovisual original en euskera.
- Comparar dichas características con las peculiaridades extraídas del análisis de un corpus textual traducido al euskera.
- Determinar hasta qué punto el producto audiovisual original se acomoda a las normas del euskera estándar o unificado.
- Resaltar aquellos rasgos estilísticos que contribuyen a enriquecer los diálogos fílmicos dándoles un mayor grado de expresividad y por tanto una mayor dosis de verosimilitud.

En cuanto a la metodología, el análisis sigue el mismo modelo establecido para el estudio microtextual del corpus textual bilingüe.

Por tanto, procedemos al estudio del lenguaje atendiendo a los cuatro niveles clásicos de la lengua: el nivel fonético, el léxico, el morfológico y el sintáctico.

Por lo que se refiere a las traducciones que aparecen en las tablas, junto a la versión en castellano de la película hemos considerado oportuno añadir nuestra propia traducción. Esta última traducción se ha realizado de la forma más literal posible con el fin de que el lector que desconozca el euskera se pueda acercar lo más posible al texto de llegada, a pesar de que a veces esta forma de traducir dé como resultado una traducción demasiado forzada en castellano. La traducción de la versión en castellano figura en la columna de la derecha, mientras que nuestra traducción aparece entre corchetes y con letra bastardilla debajo del texto en euskera.

▣ Nivel fonético

En este primer nivel de nuestro estudio vamos a comparar el modelo utilizado con la normativa promulgada por la Real Academia de la Lengua Vasca—Euskaltzaindia en relación con la pronunciación del euskera estándar o *batua*, normativa que, como hemos señalado anteriormente en el apartado 5.4.1.1., está contenida en la norma número 87 de la academia vasca¹⁰⁸ y hace suya la televisión pública vasca.

¹⁰⁸ Véase *Euskara batuaren ahoskera zaindua* en: http://www.euskaltzaindia.net/dok/arauak/Araua_0087.pdf (texto disponible sólo en euskera).

1. Tanto en la narración como en los diálogos hemos contabilizado 33 palabras que contienen la letra <j>. En 31 ocasiones la letra <j> se pronuncia siguiendo la norma, esto es, como [j], consonante fricativa palatal sonora:

TCR: 00:21:24 AKEITA: Loroa jota zagok! [¡El loro está loco!]	¡El loro no se aclara!
--	------------------------

Sólo son dos los ejemplos que no se ajustarían a la norma. En ambos casos la consonante <j> se pronuncia como [x], esto es, fricativa velar sorda. El primero de ellos ocurre en la narración y corresponde a la palabra <jenio>; el segundo de ellos en los diálogos y pertenece a la palabra <jai>, “fiesta”, utilizada en la expresión *jai izan*, “ser inútil, no servir para nada”:

TCR: 00:46:10 WALKER: Ez dakit zer zabilzaten, baina nirekin jai duzue! [No sé qué tramáis, pero conmigo no os servirá de nada.]	No sé que pretendáis con esto pero os aseguro que no os servirá de nada.
--	--

2. El conjunto de letras <il, in> se pronuncia como <(i)ll, (i)ñ>, es decir, se produce una palatalización al articularse las consonantes <l, n> cerca del punto de articulación de la vocal <i>. Esta forma de pronunciación se acomoda a la pronunciación de los dialectos meridionales. Junto a esta forma de pronunciación también coexiste, aunque sólo sea ocasionalmente, la pronunciación sin palatalización, más propia de los dialectos septentrionales (*ipini*, “poner”, en lugar de

ipiñi, o *isilik*, “silencio”, en vez de *isillik*, por ejemplo). En cualquier caso ambas pronunciaciones se ajustan a la norma.

<p>TCR: 00:04:22 DIMITRI: Luma pila gaizki egina! Ze deabrutarako behar dugu loroa! [pilla] [egiña] <i>[¡Montón de plumas mal hecho! ¡Para qué demonios necesitamos un loro!]</i></p>	<p>¡Maldito montón de plumas! ¿Para qué diablos queremos un loro?</p>
--	---

3. De acuerdo con la norma, en los verbos auxiliares, la consonante <d> cuando va precedida por el adverbio ez, “no”, cambia su modo de articulación de sonoro a sordo y se pronuncia [t]. Se constata un cumplimiento de esta norma, ya que de los 35 ejemplos que hemos recogido, únicamente en una ocasión se mantiene la articulación sonora [d]:

<p>TCR: 00:37:03 HAWK: Tira, ez dezala ihes egin! <i>[¡Vamos, que no escape!]</i></p>	<p>Vamos, ¡que no escape! ¡Que no escape!</p>
---	---

En el caso de las consonantes <b, g> precedidas del adverbio ez, aun cuando la Academia de la Lengua Vasca prefiere la articulación sonora, es decir, [p, k], también es aceptable en la pronunciación cuidada del euskera unificado la articulación sorda. En esta película se opta mayoritariamente por la primera opción ya que de las 9 ocasiones en que se produce este tipo de articulación, en 8 se sigue la pronunciación sonora.

<p>TCR: 00:03:21 NARRADOR: Egia esan, ez ginen oso ondo moldatzen. [ez kinen] [A decir verdad, no nos entendíamos muy bien.]</p>	<p>A decir verdad, las cosas no nos iban muy bien.</p>
--	--

<p>TCR: 00:04:52 NARRADOR: (...). Ez ginen askorik poztu eta Dimitri kapitaina inor baino gutxiago. [ez ginen] [Así entró el loro en nuestro barco. No nos alegramos demasiado y el capitán Dimitri menos que nadie.]</p>	<p>Así fue como el loro entró a formar parte de nuestra tripulación.</p>
--	--

4. En los verbos auxiliares, cuando el adverbio *ez*, “no”, precede a la consonante <z>, se pronuncian conjuntamente dando lugar a una consonante africada, esto es, <tz>. Los dobladores observan esta norma siempre.

<p>TCR: 00:01:39 NARRADOR: Izan ere, Dimitri kapitainak ez zekien kantuan. [etzekien] [Y es que el capitán Dimitri no sabía cantar.]</p>	<p>El capitán Dimitri no sabía cantar.</p>
--	--

5. El grupo consonántico <nz> se pronuncia como <ntz>, esto es, la consonante sibilante se convierte en africada. Esta pronunciación se da en 10 de los 12 casos consignados.

<p>TCR: 00:00:59 NARRADOR: Karramarro uhartean bizi izan zen Makaos kapitain zaharra. [izantzen] [En la isla del cangrejo vivió el viejo capitán Makaos].</p>	<p>En la isla del cangrejo vivió durante muchos años el viejo capitán Macaos.</p>
---	---

Del mismo modo, el grupo consonántico <lz> siempre se pronuncia <ltz>, por lo que se respeta la norma. Sin embargo, el grupo

consonántico <rz> se pronuncia en 5 ocasiones de acuerdo con la norma, esto es, <rtz>, y en otras 3 se desvía de la norma y se pronuncia <rz>.

6. La norma establece que en los verbos auxiliares, cuando después del adverbio ez, “no”, aparecen formas verbales que empiezan por la letra <h, l, n,>, la z del adverbio se puede pronunciar o no. Nosotros hemos encontrado ambos casos:

<p>TCR: 00:08:48 WALKER: Ez nauk horretaz ari, babua! [enauk] [<i>¡No me refiero a eso, idiota!</i>]</p>	<p>¡No me refiero a eso, idiota!</p>
<p>TCR: 00:18:20 DIMITRI: (...) baina bistan denez, ez haiz hitzeko gizona. [ez haiz] [<i>Pero como se ve, no eres hombre de palabra.</i>]</p>	<p>Ya lo ves; yo cumplí, tú no.</p>

Hasta aquí podemos afirmar que la pronunciación tanto del narrador como de los personajes que intervienen a lo largo de esta película de animación respeta el modelo estándar. Sin embargo, hemos identificado ciertos rasgos del registro coloquial y dialectal del euskera en la utilización de los siguientes recursos:

— Caídas intervocálicas

Hemos detectado que, del mismo modo que ocurre en la lengua oral de algunos dialectos del euskera, las consonantes <d, g> no se pronuncian cuando van entre vocales. Es cierto que no se recurre en

demasiadas ocasiones a esta forma de relajación fonética, pero, cuando se usa, el texto audiovisual se acerca al registro oral y coloquial del euskera, con lo que se consigue dotar a los diálogos de un alto grado de verosimilitud¹⁰⁹.

Así, en la expresión que utiliza Hawk cuando responde a su jefe, esto es, *Bai, nausi!*, “¡Sí, señor!, se produce la caída de la consonante <g>; del mismo modo, en la expresión *aittu?, ¿entendido?*, utilizada por algunos de los personajes tiene lugar la caída de la consonante <d>:

TCR: 00:05:40 HAWK: Bai, nausi! <i>[¡Sí, señor!]</i>	¡Sí, amo!
TCR: 00:05:43 WALKER: Ez begirik kendu, aittu! <i>[¡No le quites ojo, entendido!]</i>	No le pierdas de vista, ¿entendido?

En estos ejemplos la <r> final del pronombre interrogativo *zer*, “qué”, no se pronuncia:

TCR: 00:04:22 DIMITRI: (...) Ze deabutarako behar dugu lora? Altxorak behar ditiagu! <i>[¿Para qué demonios necesitamos un loro? ¡Lo que necesitamos son tesoros!]</i>	¿Para qué diablos queremos un loro? ¡Tiene que haber algo más!
--	--

¹⁰⁹ En este sentido creemos que la afirmación de Izard en relación con la verosimilitud para el doblaje, también es válida para los textos originales, a saber: “[...] no se trata de producir un texto auténticamente real, sino un texto que dé una sensación de realidad” (Izard, 2003: 252). De hecho, es porque se usan estos recursos en la escritura del TO por lo que se emulan en traducción.

TCR: 00:05:50 WALKER: (ad lib) Z e demonio! [¡ <i>Qué demonios!</i>]	¡Fuera!
--	---------

Asimismo, tampoco se pronuncia la consonante <r> presente en el pronombre demostrativo *hori*, “eso”, así como en sus formas declinadas como *horiek*, “esos-as”:

TCR: 00:40:35 TRIPULANTE: Bai h oixe! [¡ <i>Desde luego que sí!</i>]	¡Es mosqueante!
--	-----------------

TCR: 00:40: 41 TRIPULANTE 1: Oilo busti galantak, pirata h oiek! [¡ <i>Pedazo de gallinas esos piratas!</i>]	¡Estos piratas son unos gallinas!
--	-----------------------------------

— Palatalización

Otro rasgo característico del euskera oral es el recurso a la palatalización. Por medio de este recurso se consigue dotar a los enunciados de un alto grado de afectividad y expresividad.

En los ejemplos siguientes se producen casos de palatización al entrar en contacto la vocal <i> con la consonante <t>:

TCR: 00:05:43 WALKER: Ez begirik kendu, aittu ! [¡ <i>No le quites ojo, entendido!</i>]	No le pierdas de vista, ¿entendido?
---	-------------------------------------

TCR: 00:06:43 MA: Dimitri, tt ikia, hau poza! [¡ <i>Dimitri, pequeñín, qué alegría!</i>]	¡Dimitri, chiquitín, qué alegría!
--	-----------------------------------

TCR: 00:33:08 MA: Umea, nire kuttuna! [¡Niña, querida mía!]	¡Mi querida niña!
---	-------------------

– Pérdida de la vocal <a> al final de palabra

La pérdida de la vocal <a> al final de palabra es principalmente una característica del dialecto guipuzcoano y no del euskera estándar. Únicamente aparece en dos ocasiones y siempre con la expresión *ez duk lizentzi*, “no está permitido”, frente a la forma del euskera unificado *ez duk lizentzia*:

TCR: 00:11:10 DIMITRI: Etxe honetan txistua botatzea ez duk lizentzi! [¡En esta casa no está permitido escupir!]	(...) pero te advierto que en esta casa está prohibido escupir.
---	---

– Grupos vocálicos: <oa> → [ua]

Las únicas palabras en las que se produce esta pronunciación son el adjetivo *babo*, “tonto, idiota” (en dos ocasiones), y el sintagma nominal *hanka palo*, “pata de palo” (en tres casos frente a uno en el que se pronuncia [oa]). Veámos algunos ejemplos:

TCR: 00:16:49 DIMITRI: Loro babua! [baboa] [¡Loro idiota!]	¡Este loro es un imbécil!
--	---------------------------

TCR: 00:03:16 DIMITRI: Alua, hanka palua! [paloa] <i>¡Maldita mi mala pata!</i>	¡Maldita sea mi mala pata!
---	----------------------------

■ Nivel léxico

Según Santamaría, “el lèxic és l’element que confereix naturalitat, espontaneïtat i un ritme dinàmic als diàlegs” (1997: 91). En efecto, la creación de un léxico que contribuya a una comunicación eficaz y proporcione al texto audiovisual un alto grado de expresividad es una de las claves del éxito de la obra audiovisual. En el caso de *Karramarro uhartea* creemos que una de esas claves radica precisamente en el uso de frases y expresiones hechas, que no sólo dotan al texto de una gran fuerza expresiva, sino que sirven para captar la atención de los espectadores.

A continuación presentamos las regularidades principales extraídas del análisis llevado a cabo en el nivel léxico¹¹⁰:

a) Coherencia de los personajes con las expresiones que pronuncian.

Los creadores del guión original han elaborado un lenguaje específico para cada personaje y para ello han asignado a cada personaje un repertorio de palabras y frases hechas que utilizan de

¹¹⁰ En el anexo 5 se puede ver la lista completa de las fórmulas, expresiones y exclamaciones que hemos recogido a la hora de llevar a cabo el análisis en el nivel léxico.

forma sistemática a lo largo de toda la película, con lo que se consigue un alto nivel de coherencia en la caracterización de los personajes. Del mismo modo, cada personaje usa aquellas expresiones que mejor se ajustan a su función dentro de la película y a su carácter.

El conjunto de las expresiones principales que repiten los personajes de la película es el siguiente:

- El vigía del barco siempre utiliza la expresión *begi bistan*¹¹¹, “a la vista”, precedida del objeto que divisa desde el castillo de proa:

TCR: 00:21:57 VIGÍA: Ekaitza begi bistan! [¡Tormenta a la vista de los ojos!]	¡Rayos y truenos a la vista!
--	------------------------------

TCR: 00:25:42 VIGÍA: Uhartea begi bistan! [¡Isla a la vista de los ojos!]	¡Isla a la vista!
--	-------------------

- Txin-Txin (“Pelillas” en la versión en castellano) recurre a la expresión *Hago isilik!*¹¹², “¡Estáte callado!”, cada vez que el grumete abre la boca:

TCR: 00:21:25 TXIN-TXIN: Hago isilik! [¡Estáte callado!]	¡Tú, cállate!
--	---------------

¹¹¹ El vigía del barco pronuncia esta expresión en 7 ocasiones: 02:05, 03:27, 03:42, 19:46, 21:56, 25:40 y 39:48.

¹¹² También en 7 ocasiones: 07:20, 07:54, 21:25, 26:06, 43:00, 50:41 y 59:07.

▪ **El capitán Dimitri**, el protagonista principal de la película, hace uso de la siguiente expresión *Alua, hanka palua!*¹¹³, “¡Maldita pata de palo!” (“¡Maldita sea mi mala pata!”, en la versión en castellano), para maldecir su mala fortuna:

<p>TCR: 00:03:16 DIMITRI: Alua, hanka palua! [¡Maldita, pata de palo!]</p>	<p>¡Maldita sea mi mala pata!</p>
---	-----------------------------------

Otra expresión parecida es la de *Madarikatua, nire patua*:

<p>TCR: 00:22:03 DIMITRI: Madarikatua, nire patua! [¡Maldito, mi destino!]</p>	<p>¡Por todos los diablos del infierno!</p>
---	---

En ambas expresiones se usa la figura literaria de la aliteración, ya que se repite el sonido <ua>.

Por último, otra frase hecha que sale de la boca del capitán Dimitri es *Ez duk lizentzi!*, “no está permitido”, expresión que también repite en una ocasión Loreley:

<p>TCR: 00:11:10 DIMITRI: Etxe honetan txistua botatzea ez duk lizentzi! [¡En esta casa no está permitido escupir!]</p>	<p>(...) pero te advierto que en esta casa está prohibido escupir.</p>
---	--

¹¹³ Esta expresión es proferida por Dimitri en 8 ocasiones: 00:12:41; 00:12:50; 00:16:40; 00:23:38; 00:30:12; 00:31:15; 00:57:36

▪ **Hawk**, el ayudante de Walker, el traficante de esclavos, utiliza la expresión *Bai, nausi!*, “¡Sí, señor!, en siete ocasiones¹¹⁴:

TCR: 00:05:40 HAWK: Bai, nausi! [¡Sí, señor!]	¡Sí, amo!
---	-----------

▪ **Walker**, el malo de la película, recurre a la expresión *aittu*, “entendido”, en tres ocasiones¹¹⁵:

TCR: 00:05:43 WALKER: Ez begirik kendu, aittu! [¡No le quites ojo, entendido!]	No le pierdas de vista, ¿entendido?
---	--

▪ **Folder** utiliza en cuatro ocasiones¹¹⁶ la expresión *baita!* precedida de un nombre para indicar asombro o sorpresa. Se trata de una expresión de nuevo cuño en euskera, ya que no la hemos encontrado utilizada anteriormente. Por ello, en algún ejemplo aparece junto a la expresión común *Harrigarria!*, “¡Increíble!, con el fin de facilitar su comprensión al espectador.

TCR: 00:32:16 FOLDER: Enbata baita! [¡Puesto que es una tormenta!]	¡Por el cuerno del unicornio!
---	-------------------------------

TCR: 00:33:52 FOLDER: Bixigu baita! Harrigarria! [¡Puesto que es un besugo! ¡Increíble!]	¡Por el cuerno del unicornio!
---	-------------------------------

¹¹⁴ 05:39, 08:42, 20:40, 33:35, 45:35, 52:27 y 52:30. Los ayudantes de Hawk también utilizan esta frase hecha en 3 ocasiones: 37:15, 38:30 y 46:14.

¹¹⁵ 05:40, 49:15 Y 58:58.

¹¹⁶ 16:05, 16:50, 32:16 y 33:52.

Como señala Zabalbeascoa, “una buena parte de los problemas de credibilidad está estrechamente relacionada con la caracterización de los personajes” (2008: 157). En esta película creemos que todos los personajes resultan creíbles gracias no solamente a los recursos expresivos de los que hacen uso, sino también al hecho de que los utilicen de un modo sistemático. En este sentido, el caso del capitán Dimitri resulta ilustrativo y vale como ejemplo de todos los demás. Se presupone que un pirata debe utilizar un lenguaje en el que tengan cabida ciertas palabras o expresiones rudas y groseras, siempre teniendo en cuenta que estamos ante una película de animación dirigida a todos los públicos. Entre esas palabras que denotan cierto grado de rudeza se encuentra el adjetivo *alu*, “maldito, canalla”, y que según el diccionario de Azkue se trata de un “epíteto despreciativo de personas, voz baja y malsonante” (citado por Michelena, 1987: 841). El capitán pronuncia este epíteto descalificativo en 8 ocasiones dentro de la expresión *Alua, hanka palua!* y una vez en la expresión siguiente:

<p>TCR: 00:06:58 DIMITRI: Giza saltzaile alu horiek! Traizioz eraso digute! [<i>¡Esos malditos vendedores de hombres!</i> <i>¡Nos han atacado a traición!</i>]</p>	<p>¡Esos malditos traficantes! Nos han tendido una trampa.</p>
---	---

Otro epíteto despreciativo es *putre*, “buitre”, con el significado de “canalla, maldito”. Este adjetivo es utilizado en una ocasión:

<p>TCR: 00:07:11 DIMITRI: Bost itsasontzi putre! [<i>¡Cinco malditos barcos!</i>]</p>	<p><i>Esta expresión no figura en la versión en castellano</i></p>
--	--

Las expresiones que salen de la boca del capitán Dimitri son fruto de su mal genio, como corresponde a un capitán pirata:

<p>TCR: 00:48:20 DIMITRI: Leporaino nagok! Beti hankaz gora loro moko zikin horren erruz! <i>[¡Estoy hasta el cuello! ¡Siempre patas arriba por culpa de este maldito loro!]</i></p>	<p>¡Harto! ¡Estoy harto! ¡Todo me sale mal! ¡Y es por culpa de ese maldito loro!</p>
---	---

En los enunciados que pronuncia Dimitri son frecuentes los vocativos, vocativos que normalmente incluyen algún insulto hacia la persona a la que se dirigen y que sirven para reforzar la expresión. En el apartado siguiente se hace referencia a este aspecto y se señalan algunos de dichos insultos, por lo que ahora nos limitaremos a citar un único ejemplo:

<p>TCR: 00:25:56 DIMITRI: Utikan dardarak, oilo busti kakatiak! <i>[¡Fuera los tembleques, pedazo de gallinas miedicas!]</i></p>	<p>¡Dejad de temblar, atajo de gallinas!</p>
--	--

b) El recurso al insulto

Los autores han intentado imitar el lenguaje soez que se les atribuye a los piratas y para ello han recurrido al insulto como recurso de oralidad e interacción comunicativa entre los personajes, siempre teniendo presente la audiencia a la que se dirige el producto. Prácticamente todos los personajes recurren en los diálogos a algún tipo de imprecación.

El capitán Dimitri es el personaje que más recurre a esta clase de palabras descalificativas:

TCR: 00:16:36 DIMITRI: Giza saltzaile madarikatua! <i>[¡Maldito traficante de hombres!]</i>	¡Walker, maldito negrero!
---	---------------------------

La relación que mantiene Dimitri con el loro es uno de los aspectos más importantes de la película. Como se ve en los ejemplos, esta relación no es nada buena y en las diez ocasiones que el capitán Dimitri se dirige al loro, lo hace con algún tipo de insulto o epíteto descalificativo. Veámos un par de ejemplos:

TCR: 00:04:22 DIMITRI: Luma pila gaizki egina! Ze deabrutarako behar dugu loroa! <i>[¡Montón de plumas mal hecho!</i> <i>¡Para qué demonios necesitamos un loro!]</i>	¡Maldito montón de plumas! ¿Para qué diablos queremos un loro?
---	---

TCR: 00:16:49 DIMITRI: Loro babua! <i>[¡Loro idiota!]</i>	¡Este loro es un imbécil!
---	---------------------------

Hawk también recurre a los vocativos para insultar o resaltar alguna característica negativa de la persona a la que se dirige:

TCR: 00:17:19 HAWK: Pozten naik hi ikusteak, kankailu! <i>[¡Me alegro de verte, grandullón!]</i>	¿No te alegras de verme, bola de sebo?
--	--

Folder arremete a menudo contra Hawk, su ayudante:

<p>TCR: 00:08:48 WALKER: Ez nauk horretaz ari, babua! [<i>¡No me refiero a eso, idiota!</i>]</p>	<p>¡No me refiero a eso, idiota!</p>
--	--------------------------------------

<p>TCR: 00:08:53 WALKER: Ze uste duk, txiki erdi horrek? [<i>¿Qué te crees, pedazo de enano?</i> <i>¡No hemos venido a la isla del Cangrejo a almacenar esclavos!</i>]</p>	<p>¡Acaso crees que hemos venido a la isla del Cangrejo sólo a almacenar esclavos, enano estúpido?</p>
---	--

c) Expresiones poco comunes

A lo largo de la película se utilizan expresiones que son poco comunes e incluso de nuevo cuño en el euskera estándar, como ocurre con las dos primeras de la relación siguiente:

- El uso de la palabra *baita* precedida de un nombre para indicar sorpresa: *Bixigu baita, lamia baita...*
- *Mila olagarro*, literalmente “Mil pulpos”, para expresar asombro o sorpresa (VC: “¡Por todos los demonios!”) [TCR: 00:19:36]
- El uso del sustantivo *putre*, “buitre”, como adjetivo para significar “canalla, maldito”: *Bost itsasontzi putre*, “Cinco malditos barcos” (VC: “Nos rodearon los muy canallas.”) [TCR: 00:07:11]

La creación de expresiones nuevas constituye un rasgo propio y diferenciador del texto original en comparación con los textos

traducidos, ya que este recurso de creación de giros o expresiones en euskera no había sido identificado en el corpus paralelo bilingüe inglés-euskera.

d) Préstamos del castellano

Una de las características del euskera coloquial es el recurso frecuente a préstamos del castellano. Este recurso también aparecía en los textos traducidos, por lo que la presencia de préstamos del castellano puede considerarse como una regularidad presente en los textos audiovisuales en euskera.

En el ejemplo que sigue se utiliza la palabra *tiburoi*, “tiburón”, frente al término más formal del euskera unificado *marrazo*, que, a pesar de que tenga un uso bastante extendido tanto a nivel oral como escrito, quizá no se emplee tanto en registros más coloquiales. No obstante, hay que decir que más adelante Hawk también utiliza la palabra *marrazo* (TCR: 00:38:25).

TCR: 00:03:42 VIGÍA: Tiburoia begi bistan! [¡Tiburón a la vista de los ojos!]	¡Tiburón a la vista!
--	----------------------

Del mismo modo, en el ejemplo que viene a continuación se usa, además de la palabra *tiburoi*, otros dos préstamos del castellano: *batido* y *doble*:

TCR: 00:08:23 PORTO: Tira, Ma, ekarriozu tiburoi batido bat, doblea!	¡Ma, trae un batido de tiburón! ¡Que sea doble! Lo necesitará.
---	--

Zerbait beharko du. [¡Vamos, Ma, tráele un batido de tiburón, doble! Va a necesitar algo.]	
---	--

Estos ejemplos son interesantes a la hora de compararlos con el modelo lingüístico difundido a través de los productos doblados al euskera. Basándonos en nuestra experiencia como traductores e investigadores, podemos afirmar que seguramente esto no hubiera sido posible en el caso de que se hubiese tratado de una traducción, ya que en el primero de los casos se hubiera optado por utilizar *marrazo* y la palabra *tiburoi* habría sido rechazada. De igual modo, frente a las palabras *batido* y *doble* se hubiera optado por *irabiaki* y *bikoitz* respectivamente.

Otro ejemplo de préstamo del castellano lo encontramos en la expresión que utiliza *Folder*, expresión que claramente reproduce el registro oral:

TCR: 00:35:58 FOLDER: Eta desastrea da kantuan, desastre-desastrea . [Y es un desastre cantando, pero un verdadero desastre.]	Y canta muy mal, espantosamente mal.
---	--------------------------------------

e) Palabras y expresiones propias del discurso oral

La expresión siguiente que pronuncia Dimitri pertenece al euskera oral y coloquial. Se utiliza cuando se quiere elogiar o felicitar a alguien por lo que ha hecho:

TCR: 00:10:45 DIMITRI: Porto, hi etxerako! [Porto, ¡tú para casa!]	¡Porto, eres el mejor!
--	------------------------

En este ejemplo Hawk utiliza el verbo *estimatu*, “agradecer”, que, a falta de estudios que así lo corroboren¹¹⁷, en nuestra percepción como hablantes creemos que se usa más en el lenguaje oral que en el escrito¹¹⁸:

TCR: 00:38:34 HAWK: Urrea! Itsasontzia leporaino dago urrez. Estimatuko du nagusiak. [¡Oro! El barco está hasta los topes de oro. El jefe lo agradecerá.]	¡Oro! El barco rosa está lleno de oro. Mi amo se alegrará al saberlo
---	---

Del mismo modo, el empleo del verbo *ibili* con el significado de “usar, emplear” también es un rasgo de la lengua oral pero no así del lenguaje formal y escrito, que prefieren usar el verbo *erabili*:

TCR: 00:11:07 DIMITRI: Oso manera txarrak ibiltzen dituk, ñañarro! [¡Usas muy malos modales, enano!]	¡Tienes muy malos modales, renacuajo!
--	---------------------------------------

Las dos expresiones siguientes recurren a préstamos de palabras del castellano, fenómeno característico del registro oral y coloquial:

¹¹⁷ En el Diccionario General Vasco señala que a partir del siglo XIX al Sur se encuentra sobre todo en textos populares y bersolaris (Michelena, 1992: 446).

¹¹⁸ En la base de datos de la prosa de referencia actual hay registradas 146 entradas del verbo *estimatu* frente a las 754 del verbo *eskertu*. A nivel escrito es patente, por tanto, el mayor uso del verbo *eskertu* (<http://www.ehu.es/euskara-orria/euskara/ereduzkoa/araka.html>).

<p>TCR: 00:38:57 WALKER: Azkenean! Azkenean! Lastima zuk ezin ikusia, Makao! [<i>¡Por fin! ¡Por fin! ¡Qué lástima que no lo puedas ver, Macaos!</i>]</p>	<p>¡Por fin! ¡Por fin! ¡Lástima que no puedas verme ahora, Macaos!</p>
--	--

<p>TCR: 00:45:05 TXIN-TXIN: Entzun ongi! Kieto denak agindua jaso arte, aitu? [<i>¡Escuchad bien! Todos quietos hasta recibir la orden, ¿entendido?</i>]</p>	<p>¡Escuchadme todos! ¡No moveremos un dedo hasta recibir órdenes, ¿entendido?</p>
--	--

f) Recursos estilísticos

— Comparaciones:

<p>TCR: 00:11:02 HAWK: Hi izango haiz Dimitri, katuek baino okerrago kantatzen duk. [<i>Tú serás Dimitri. Cantas peor que los gatos.</i>]</p>	<p>Tú debes ser (sic) Dimitri. Se dice por ahí que desafinas como un gato.</p>
--	--

<p>TCR: 00:50:59 DIMITRI: (...) Kañoi batek baino kalte gehiago egiten diat. [<i>Causo más daño que un cañón.</i>]</p>	<p>Mi voz es un cañón que escupe fuego.</p>
---	---

— Dobles sentidos. El capitán Dimitri usa profusamente las exclamaciones, como en el ejemplo que sigue, donde el nombre *hanka sartze*, “metedura de pata”, dentro del contexto donde lo pronuncia tiene un doble sentido: por un lado, se refiere al hecho de que el capitán pueda meter literalmente la pata en los agujeros de la cubierta del barco para que ande de forma cómoda sin caerse; y, por otro, a los fallos o equivocaciones que pueda tener:

<p>TCR: 00:10:55 DIMITRI: Akabo, nire hanka sartzeak! [<i>¡Se acabaron mis meteduras de pata!</i>]</p>	<p>¡Se acabó la racha de mala pata!</p>
---	---

En este ejemplo Hawk quiere hacer un chiste con el color de la piel de Loreley y para ello les pregunta a Ma y Porto si han comprado a Loreley en el mercado negro:

<p>TCR: 00:36:41 HAWK: Beltzaran gazte bat? Non erosi duzue halako esklabo polita? Merkatu beltzean akaso? [<i>¿Una joven morena? ¿Dónde habéis comprado una esclava tan bonita? ¿Quizás en el mercado negro?</i>]</p>	<p>¿Una joven esclava? ¿Dónde la habéis comprado? ¿Quizá en el mercado negro?</p>
---	--

■ Nivel morfológico

A nivel morfológico estas son las principales características que presenta el guión original:

a) Uso de las formas alocutivas de *hika*

En las formas verbales del euskera pueden aparecer, además de las marcas de persona correspondientes a los sintagmas NOR (“quién”), NORI, (“a quién”) y NORK (“quién”, caso ergativo), marcas personales que no pertenecen a ninguno de los sistemas mencionados sino al interlocutor que el hablante tiene delante.

Estas formas pertenecen al registro familiar y coloquial del euskera y son utilizadas profusamente a lo largo de toda película. De hecho, en los diálogos entre los personajes se usan tanto las formas neutras como las formas alocutivas de *hika*. Excepto Ma y Loreley, el resto de los personajes que intervienen en la película utilizan en algún momento este tratamiento.

En cuanto a la forma de los auxiliares verbales utilizados, se constata que se ajustan a los establecidos por la Real Academia de la Lengua Vasca¹¹⁹ (*ditiagu*, frente a *dizkiagu*, por ejemplo). Y en cuanto a su uso, también se respeta la norma, es decir, las formas alocutivas de *hika* no se utilizan ni en las oraciones interrogativas ni en las oraciones subordinadas, aunque en el registro oral de la calle sí se utilicen en estos contextos. El ejemplo que sigue se acomoda a estas dos normas, como ocurre con los demás enunciados donde se usan las formas alocutivas:

<p>TCR: 00:04:22 DIMITRI: (...) Ze deabrutarako behar dugu lora? Altxorak behar ditiagu! [¿Para qué demonios necesitamos un loro? ¡Lo que necesitamos son tesoros!]</p>	<p>¿Para qué diablos queremos un loro? ¡Tiene que haber algo más!</p>
--	---

En el ejemplo que viene a continuación también se observa que se ha recurrido a las formas verbales que establece la norma. Así, en lugar de *dizkik*, se usa *ditik*.

¹¹⁹ Norma 14: *Adizki alokutiboak (Hikako moldeak)* (Euskaltzaindia, 1995: 47-107). También disponible en: http://www.euskaltzaindia.net/dok/arauak/Araua_0014.pdf

<p>TCR: 00:08:51 WALKER: Walkerrek zeregin handiagoak ditik. Zer uste duk txikiardi horrek? Ez gaituk Karramarora esklaboak gordetzera etorri. <i>[Walker tiene cosas más importantes que hacer. ¿Qué te crees, enano? No hemos venido a Karramarro a almacenar esclavos.]</i></p>	<p>Walker siempre guarda un as en la manga. ¿Acaso crees que hemos venido a la isla del Cangrejo sólo a almacenar esclavos, enano estúpido?</p>
--	---

b) Recurso a las elipsis verbales, sobre todo de las formas auxiliares

Son frecuentes las elipsis verbales en las que el verbo auxiliar se omite y únicamente se utiliza el participio verbal, como en los siguientes ejemplos:

<p>TCR: 00:04:38 DIMITRI: Nola? Dimitri kapitainari oldartu? Txori txar hori! Jo ta txiki-txiki egingo haut! <i>[¿Cómo? ¿Atacar al capitán Dimitri? ¡Maldito pájaro! ¡Te voy a hacer trizas!]</i></p>	<p>¿Cómo te atreves a desafiar al capitán Dimitri? ¡Maldito pajarraco! ¡Te voy a... (ad lib)</p>
--	--

<p>TCR: 00:18:04 WALKER: (...) Eta hik, Dimitri, hik ez duk zirina balio. Ez, Dimitri. Tiburoien bazkarako akaso? Kopatxo bat nahi? Hiretzat kaltean! <i>[Y tú, Dimitri, tú no vales nada. No, Dimitri. ¿Quizás para pasto de los tiburones? ¿Quieres una copita? ¡Peor para ti!]</i></p>	<p>Y tú, Dimitri, no eres enemigo para mí. Cuando acabe contigo serás pasto de los tiburones. ¿Te hace una copita? Tú te lo pierdes.</p>
--	--

TCR: 00:19:09 WALKER: Ikusi , Dimitri? (...) Walkerrekin traturik egin nahi , eder horrek? <i>¿Has visto, Dimitri? (...) ¿Quieres hacer un trato con Walker, guapo?</i>	¿Lo ves, Dimitri? ¿Estás dispuesto a hacer negocios con Walker, querido amigo?
--	--

La coletilla *aittu*, “¿entendido?”, utilizada al final de la frase siempre se usa sin auxiliar, y de esta forma se consigue emular el lenguaje oral. El uso de este tipo de coletillas cumple una doble función: por una parte, tiene una función fática, ya que ayuda a la interacción comunicativa con el interlocutor; y por otra, una función apelativa, al llamar la atención del oyente.

TCR: 00:05:43 WALKER: Ez begirik kendu, aittu! <i>[¡No le quites ojo, entendido!]</i>	No le pierdas de vista, ¿entendido?
---	-------------------------------------

Gracias a que se emplean numerosas exclamaciones, se facilita en gran medida la omisión de los verbos auxiliares. Así, en el ejemplo siguiente Dimitri ordena a sus hombres que den una paliza a Hawk y a sus secuaces:

TCR: 00:11:23 DIMITRI: Egurra, mutilok! <i>[¡Leña, muchachos!]</i>	¡A por ellos, muchachos!
---	--------------------------

c) Uso del modo imperativo

Otro rasgo que presenta esta película en este nivel es el uso frecuente del modo imperativo. Según afirma Payrató en relación con el catalán (1996: 97), el imperativo es el modo verbal que aparece con

mayor frecuencia en el registro coloquial, “i la raó s’ha de buscar lògicament en la funció comunicativa (en concret conativa) de l’us lingüístic ordinari”. En esta película hemos podido corroborar que dicha afirmación también se cumple.

Por lo que respecta al modo de expresar el imperativo, hemos podido corroborar que se utilizan todas las opciones posibles en euskera y que su empleo se acomoda a la norma:

- En la mayoría de los casos el imperativo se forma mediante el participio verbal y sin recurrir a ningún verbo auxiliar:

<p>TCR: 00:03:36 DIMITRI: Tira, mutilak! Ez loak hartu! Ekarri sokak eta kakoak! Denok karelera! <i>[¡Vamos, muchachos! ¡No os durmáis! ¡Traed las cuerdas y los garfios! ¡Todos a la borda!]</i></p>	<p>¡Vamos, muchachos, no os quedéis ahí parados! ¡Traed cuerdas y garfios! ¡Preparad los bicheros!</p>
---	---

- También se utiliza la forma verbal sin terminación aspectual (*mugi*, en lugar de *mugitu*; *errepika*, en lugar de *errepikatu*):

<p>TCR: 00:06:56 PORTO: Etzan hemen, bizkor! (...) Mugi, etzan hemen! <i>[¡Tumbadlo aquí, deprisa! (...) ¡Moveros, tumbadlo aquí!]</i></p>	<p>¡Tumbadlo aquí, rápido! (...) Vamos, no hay tiempo que perder.</p>
---	--

<p>TCR: 00:12:48 MA: Dimitri, hitz hoiek errepika! <i>[¡Dimitri, repite esas palabras!]</i></p>	<p>Dimitri, esa frase. ¡Repítela!</p>
--	---------------------------------------

- Igualmente se recurre a flexiones verbales sintéticas:

<p>TCR: 00:20:46 WALKER: Zoazte atzetik! [¡Id por detrás!]</p>	<p>¡Seguidles!</p>
--	--------------------

- Frecuentemente se usan formas verbales perifrásticas, como en los ejemplos siguientes. En el primero de ellos se recurre a la forma tripersonal del verbo *ezan [*i(eza)iozu*]; en el segundo se utiliza el auxiliar allocutivo de segunda persona del singular de la forma *Nor*. En este caso se observa la norma, puesto que se utiliza la forma verbal sin *-tu* (*borroka* y no *borrokatu*). Por último, se recurre a la forma perifrástica del verbo *ekarri*, “traer”, en el modo *Nor-nork*:

<p>TCR: 00:08:23 PORTO: Tira, Ma, ekarriozu tiburoi batido bat, doblea! Zerbait beharko du. [¡Vamos, Ma, tráele un batido de tiburón, doble! Va a necesitar algo.]</p>	<p>¡Ma, trae un batido de tiburón! ¡Que sea doble! Lo necesitará.</p>
--	---

<p>TCR: 00:17:39 DIMITRI: Borroka hadi gizonen moduan! [¡Lucha como los hombres!]</p>	<p>¡Ven aquí y pelea como un hombre!</p>
---	--

<p>TCR: 00:20:05 HAWK: Ezin duk urruti ibili. Ekartzazue! [No puede andar lejos. ¡Traédlo!]</p>	<p>Pero si estaba aquí. ¡Traédmelo!</p>
--	---

- Finalmente, también se hace uso del modo subjuntivo con valor de imperativo:

TCR: 00:17:28 HAWK: Ez dezatela ihes egin! [¡Que no escapen!]	¡Que no escapen!
---	------------------

d) Uso de verbos sintéticos

A lo largo de toda la película hay tres ejemplos que denotan cierto grado de formalismo y un registro elevado del euskera. En el primero de ellos se recurre a la flexión verbal sintética del verbo *eraman*, “llevar”, en la forma bipersonal (*nor-nork*):

TCR: 00:23:40 DIMITRI: Esan, Macaos! Nora garamatza ekaitz deabru honek? [¿Dime, Macaos! ¿A dónde nos lleva esta maldita tormenta?]	¡Por mi pata de palo! ¡Ábreme paso, Macaos! ¿Qué escondes detrás de esta tormenta?
---	--

Los otros dos ejemplos son expresiones ya hechas. Así, en el primero Loreley usa la forma verbal sintética *dagit*, de la primera persona de indicativo del singular del verbo *egin*, “hacer”, en la fórmula empleada para hacer juramentos *zin dagit*, “juro”:

TCR: 00:29:15 LORELEY: Aita, nik hartuko dut zure lekukoa. Zin dagit! [Padre, yo tomaré tu testigo. ¡Lo juro!]	Padre, juro que vengaré tu muerte.
--	------------------------------------

Precisamente en los textos traducidos, concretamente en el subcorpus TS2/BE2 (véase 5.4.1.3.), también se hacía uso de la forma sintética *garamatza* y de la expresión *zin dagit*.

En el segundo ejemplo Ma recurre a la expresión *Bizirik balego!*, “Si estuviera vivo”, y se vale del auxiliar sintético del verbo *egon*, “estar”, de tercera persona del singular en modo hipotético:

<p>TCR: 00:07:15 MA: Ai, Macaos bizirik balego! [¡Ah, si Macaos estuviera vivo!]</p>	<p>¡Ah, si el viejo Macaos estuviera vivo!</p>
---	--

Se trata de tres excepciones, ya que el resto de verbos sintéticos que se emplean pertenecen a verbos como *egon* “estar”, *etorri*, “venir” o *ibili* “andar”, y se utilizan habitualmente en la conversación. Por tanto, el peso de este uso lingüístico en el conjunto de la película es insignificante.

■ Nivel sintáctico

Por último vamos a analizar la sintaxis utilizada en el guión original con el fin de presentar sus rasgos más característicos.

a) Estructuras sintácticas

Como es sabido, las relaciones entre las oraciones pueden materializarse por medio de tres formas diferentes: yuxtaposición, coordinación y subordinación. Pues bien, de estas tres formas, la

yuxtaposición¹²⁰ es la que más aparece en los diálogos entre los personajes. En este sentido, los diálogos imitan el habla usual no formal. Veámos un ejemplo de yuxtaposición:

<p>TCR: 00:09:28 PORTO: Armada oso batekin etorri zen. Erraz jabetu ziren gazteluaz. Ez genuen ezer egiterik izan, Dimitri. Lagun guztiek alde egin zuten. Folder eta biok gelditu ginen Ma bakarrik ez uzteko. Akabo dira piratak Karramarro uhartean. <i>[Vino acompañado de un ejército. Se apoderaron fácilmente del castillo. No pudimos hacer nada, Dimitri. Todos los hombres huyeron. Nos quedamos Folder y yo para no dejar sola a Ma. Se han acabado los piratas en la isla del Cangrejo.]</i></p>	<p>Vino acompañado de un montón de hombres. Desembarcaron y se apoderaron del castillo. No pudimos hacer nada, Dimitri. Todos nuestros hombres se fueron. Folder y yo no quisimos abandonar a Ma. Y ahora ningún pirata se acerca a la isla del Cangrejo.</p>
---	---

Por lo que respecta a la coordinación, las oraciones más usuales son, aparte de las copulativas, las adversativas (en 13 ocasiones) y las disyuntivas (en cuatro ocasiones). El significado adversativo se expresa con la conjunción *baina*, “pero”. Otras conjunciones que se emplean son *ordea*, “pero, sin embargo”, en una sola ocasión y el nexos adversativo *halere*, “no obstante, sin embargo”, en dos ocasiones. Las oraciones disyuntivas se expresan con la conjunción *edo*, “o”.

Entre las oraciones subordinadas destacan las oraciones sustantivas y entre ellas las complementarias directas. Al prestar

¹²⁰ Entendemos aquí por oraciones yuxtapuestas “las oraciones asindéticas que forman período” (Gili Gaya, 1985: 264).

atención a este tipo de oraciones nos interesa observar el orden que siguen la oración principal y la subordinada. Como vimos al estudiar el orden normativo en los textos traducidos (véase 5.4.1.4.), el orden allí utilizado se ajustaba a la norma escrita, es decir, la subordinada precede a la principal. Pues bien, en cuatro de los cinco ejemplos que hemos identificado la oración principal precede a la subordinada. El ejemplo que sigue refleja el orden normal que se usa en la lengua hablada, esto es, la oración principal precede a la subordinada:

<p>TCR: 00:09:07 HAWK: Jendeak dio itsaso hauetako altxorrik handiena dela, eta magikoa, eta ipuin hutsa dela. [La gente dice que es el tesoro más grande de estos mares, y mágico, y que es sólo un cuento.]</p>	<p>Dicen... dicen que es el más valioso del mar de la Esmeralda. Y que es mágico. Y que es sólo una leyenda.</p>
--	--

El único ejemplo en el que la subordinada precede a la principal es el siguiente:

<p>TCR: 00:18:16 WALKER: Inoiz hanka bat puskatuko hidala esan huen, baina bistan denez, ez haiz hitzeko gizona. [Una vez que me romperías una pierna dijiste, pero al parecer no eres hombre de palabra.]</p>	<p>Y tú, en cambio, juraste que me romperías una pierna. Ya lo ves: yo cumplí, tú no.</p>
---	---

Entre las formas para expresar la causalidad, se recurre a la conjunción *eta*, “y”, pospuesta al verbo, recurso ampliamente usado en el habla coloquial:

<p>TCR: 00:05:35 WALKER: Ez da sinistekoa, Kain berbera da eta! <i>[¡Es increíble, si es el mismísimo Kain!]</i></p>	<p>¿Qué ven mis ojos? Si es el Kaín.</p>
--	--

b) Elisiones

Del mismo modo que, gracias al contexto y a la interacción comunicativa entre los hablantes, en el habla coloquial se producen frecuentemente elisiones de partes del enunciado, en los diálogos de la película se pueden encontrar ejemplos de este tipo de omisiones.

Así, por medio de la conjunción disyuntiva *edo*, “o”, colocada al final de la oración, se dejan sin decir palabras e incluso oraciones enteras. Este recurso se utiliza a menudo en el lenguaje oral. En el ejemplo siguiente Ma quiere saber por qué Loreley ha estado tanto tiempo sin dar señales de vida y le dice que podía haber mandado algún mensaje:

<p>TCR: 00:33:43 MA: Mezu bat bidali edo. <i>[“Mandar algún mensaje o” (Podías habernos mandado un mensaje”)]</i></p>	<p>¡Sí! ¡O un mensaje!</p>
---	----------------------------

Los diálogos que vienen a continuación reflejan un estilo coloquial frente a otro tipo de estilos más formales. Las elisiones son abundantes debido a que el contexto situacional aporta la información subyacente a cada enunciado (TCR: 00:35:50–00:36:04):

- **MA:** *Makaosek loro bat bidali zion. Esfingera abiatu zen loro bat hartuta.* [Makaos le mandó un loro. Se dirigió hacia la esfinge con un loro.]
- **PORTO:** *Kain itsasontzian.* [En el barco Kaín.]
- **MA:** *Pirata kankailu bat da. Bizarra du.* [Es un pirata grandullón. Tiene barba.]
- **PORTO:** *Eta hankapaloa.* [Y pata de palo.]
- **FOLDER:** *Eta desastrea da kantuan.* [Y es un desastre cantando.]
- **LORELEY:** *Zer?* [¿Qué?]
- **FOLDER:** *Desastre-desastrea.* [Un completo desastre.]
- **LORELEY:** *Oh! Oh! Ez!* [¡Oh! ¡Oh! ¡No!]

Por último, en este ejemplo se puede observar cómo se omite el verbo principal de la segunda oración:

<p>TCR: 00:44:24 HAWK: Desagertu egin dira denak, baita loroa ere. Ekaitz batek beharbada, edo tiburoiek. <i>[Han desaparecido todos, incluso el loro. Quizás una tormenta o los tiburones.]</i></p>	<p>¡Desaparecidos, amo! El patapalo, el loro y la tripulación.</p>
---	--

c) Enunciados para abrir o cerrar las frases

También hemos podido identificar ciertos enunciados o expresiones que se utilizan para iniciar o concluir las frases. Se trata de las “muletillas iniciales o finales” (Chaume, 2004: 179) que “acompleix una funció fàtica (respecte al canal) i sobretot conativa o exhortativa, com la interpel·lació del receptor” (Payrató, 1996: 114). Estas expresiones juegan, por tanto, un papel fundamental en la interacción comunicativa.

En la película se recurre a las expresiones *Tira*, “vamos, bueno, en fin”, y *aizak*, “oye”, al inicio de la frase; y se utilizan las expresiones *aittu*, “entendido”, *ba*, “pues”, *ezta (hala)*, “¿no es así?” y *ala*, “¿o qué?”, al final.

<p>TCR: 00:05:40 WALKER: Dimitri kapitaina iritsi da. Ez begirik kendu, aittu? <i>[Ha llegado el capitán Dimitri. No le quites ojo, ¿entendido?]</i></p>	<p>Ha llegado el capitán Dimitri. No le pierdas de vista, ¿entendido?</p>
<p>TCR: 00:27:44 DIMITRI: Ba... baina... adarra jotzen ala? <i>[Pe... pero... ¿tomándome el pelo o qué?]</i></p>	<p>Pero, ¿qué clase de broma pesada es esta?</p>
<p>TCR: 00:19:09 WALKER: Ikusi, Dimitri? Jendeak badaki aukera onak egiten, ezta hala? Jende argiak behintzat bai. (...) <i>[¿Has visto, Dimitri? La gente sabe elegir bien, ¿verdad? Por lo menos la gente inteligente sí.]</i></p>	<p>¿Lo ves, Dimitri? Todos tenemos un precio. ¿Verdad que sí? Al menos los seres inteligentes. (...)</p>
<p>TCR: 00:44:46 DIMITRI: Aizak, moko zikin! <i>[¡Oye, morrito sucio!]</i></p>	<p>¡Eh, tú, saco de plumas!</p>
<p>TCR: 00:58:07 DIMITRI: Walkerren ontzia leporaino beteta joango da, ezta? <i>[El barco de Walker irá lleno hasta los topes, ¿verdad?]</i></p>	<p>Supongo que el barco de Walker irá cargado hasta los topes.</p>

d) Uso de vocativos, exclamaciones e interjecciones

Por medio de las exclamaciones e interjecciones expresamos emociones. En principio cualquier oración puede ser exclamativa si la pronunciamos con la entonación adecuada. Las interjecciones son un tipo de oración que contienen una sola palabra y, a diferencia de las oraciones, no forman parte de la frase gramatical. Sin embargo, sí son importantes para dotar al lenguaje oral de la expresividad adecuada a cada situación. Los vocativos pertenecen a la función apelativa del lenguaje y por medio de ellos interpelamos a nuestros oyentes.

En el apartado léxico hemos visto que en esta película se usa una gran cantidad de vocativos y exclamaciones, por lo que no vamos a insistir en ello. Únicamente señalaremos que con este recurso se consigue dotar al texto de una elevada expresividad.

A diferencia de los textos traducidos, donde se empleaba una gran variedad de interjecciones, en este texto audiovisual es muy reducido el grupo de interjecciones que se utilizan. Las que más se usan son las siguientes:

Tabla 5.22. Lista de interjecciones texto original

TO	Significado
Ai!	Dolor
Aaai! Oooh!	Dolor
Oi! Oi!	Asombro, dolor
Eeeh!	Asombro

Recapitulando, el modelo lingüístico del TO frente al modelo lingüístico de los TMs presenta las siguientes diferencias y similitudes:

- **A nivel fonético**, ambos modelos cumplen las normas establecidas por la Real Academia de la Lengua Vasca sobre pronunciación del euskera estándar, especialmente por lo que hace referencia a la pronunciación de la letra <j>, de los conjuntos vocálicos <il, in> y de las consonantes <d, g, z, n, h> cuando van precedidas por el adverbio *ez*. Sin embargo, en el TO hemos identificado pronunciaciones que no se corresponden con el estándar sino con la lengua oral y coloquial.
- **A nivel léxico**, debe ponerse de relieve la caracterización de los personajes en el TO por medio de las expresiones que utilizan de forma recurrente durante toda la película. En el caso de los TMs, este aspecto no depende de los traductores sino de los guionistas originales. En cualquier caso, en el TO se puede apreciar una mayor riqueza de fórmulas y frases hechas. En este aspecto sobresalen los insultos y epítetos descalificativos. También constituye una peculiaridad del TO en relación con los TMs la creación de expresiones nuevas en euskera. Por último, el empleo de préstamos del castellano es mayor en el TO.
- **A nivel morfológico**, tanto el TO como los TMs recurren al empleo de las formas alocutivas de *hika*, aunque sea mayor su utilización en el TO, ya que, en el caso del texto original, este

tipo de formas verbales se manifiesta en la misma medida que las formas neutras y casi todos los personajes las emplean.

- **A nivel sintáctico**, en ambos textos destaca la mayor presencia de oraciones yuxtapuestas y coordinadas que de subordinadas, aunque en los TMs el grado de cohesión es mayor por la explicitación de las relaciones sintácticas mediante el uso de conectores. Asimismo, el TM recurre más frecuentemente a elisiones de partes del enunciado, así como al empleo de muletillas para iniciar o concluir las frases. Ambos textos presentan un alto número de vocativos, exclamaciones e interjecciones, aunque en el caso de las interjecciones los TMs hacen un mayor uso de ellas. Como contrapartida, el TO es mucho más rico en el empleo de exclamaciones.

CAPÍTULO 6
CONCLUSIONES

6. CONCLUSIONES

La programación televisiva configura un modelo determinado de televisión que caracteriza a cada cadena en particular y la asimila o diferencia del resto de televisiones de su entorno. Como hemos podido constatar tanto en los catálogos ETB-1 (1983-1992) y ETB-1 (2006), como en los diferentes anuarios publicados sobre la panorámica audiovisual de las televisiones en España (EGEDA, GECA, SGAE), uno de los elementos diferenciadores del primer canal de la televisión pública vasca en relación con ETB-2 y con la mayoría de las televisiones generalistas es el tiempo dedicado a las emisiones de programación infantil. Partíamos de la hipótesis de que el objetivo marcado en el Contrato-Programa de EITB 2002-05 de completar el entorno educativo de la población infantil y juvenil con un marco de entretenimiento también en euskera tendría que verse reflejado en el diseño de la programación. Los datos corroboran sin lugar a duda esta hipótesis y avalan la opinión de que ETB-1 otorga un trato de favor a este segmento de la población.

En relación con el primer objetivo de esta investigación, la información extraída de las fuentes documentales nos ha permitido

elaborar una cartografía de la producción ajena de ETB-1 desde el año 1983 hasta el año 2006 (capítulos 2.2. y 3.4.). Esta cartografía muestra los datos siguientes en relación con el objeto de estudio, la programación infantil y juvenil:

— **Para el período 1983-1992 [Catálogo ETB-1 (1983-1992)]**

- Entre los géneros de ficción los dibujos animados ocupan un 36% del total.
- Tanto los largometrajes como las series de ficción empiezan a retroceder a partir del año 1988. Sin embargo, la oferta de dibujos animados se mantiene e incluso aumenta en determinados períodos.
- En el caso de las series y largometrajes, el principal país exportador de programas es Estados Unidos, pero cuando se trata de dibujos animados Japón desplaza a EE. UU. y se coloca como el primer país exportador, con un 56% del total.
- Casi el 75% de la producción ajena proviene de un país de habla inglesa, con lo que el inglés se constituye en la principal lengua fuente. En el caso de productos originarios de un país de habla no inglesa, la principal lengua intermedia utilizada sigue siendo el inglés.

— **Para el año 2006 [Catálogo ETB-1 (2006)]**

- Dentro del género de ficción los dibujos animados constituyen el 93,90%. Durante este período no se emitió ninguna serie de

ficción y el número de largometrajes no llega a uno por semana.

- El 68% de la producción ajena está constituida por el género de dibujos animados. Dentro de este género, el primer lugar lo ocupan las series de animación seguidas por el subgénero *anime*.
- Estados Unidos se erige en el principal país exportador de series de animación, cine de animación y largometrajes.
- El inglés es la principal lengua original de este tipo de productos.

Atendiendo a estos datos, creemos que el modelo que configura el primer canal vasco presenta cierto déficit en cuanto a la emisión de los principales formatos de ficción, esto es, de series y largometrajes, déficit que no puede ser sustituido por programas de producción propia. De esta forma, al espectador que desee ver este tipo de programas no le queda otro remedio que cambiar de canal y, por tanto, también de lengua. Teniendo en cuenta el estatus de lengua minoritaria del euskera, nos parece adecuado dar prioridad a la audiencia infantil, pero al mismo tiempo también creemos que no se puede discriminar al resto de la audiencia. Resulta contradictorio que toda una generación crezca habituada al doblaje en euskera, pero que cuando llega a la adolescencia la oferta de productos doblados en euskera haya desaparecido casi por completo. Ya decíamos en el capítulo 2.3.2. que la elección del doblaje frente a la subtitulación tiene que ver, entre otras razones, con el hábito y costumbres de los telespectadores. Pues bien, si el público no está acostumbrado a ver otro tipo de programas doblados al euskera, encontrará poco creíble lo

que está viendo porque no está familiarizado con ese uso particular de su lengua.

Este modelo o esquema de programación es otro ejemplo más de la situación diglósica del euskera en relación con el castellano: mientras que el espectador castellano hablante tiene acceso a una amplia oferta de géneros y productos audiovisuales, el televidente euskaldún se ve privado de poder ver en euskera la mayoría de ellos. Además, esta situación diglósica tiene lugar por partida doble: por un lado, en relación con ETB-2 y, por otro, con respecto al resto de televisiones generalistas que operan en Euskadi. Llama la atención el hecho de que, por lo que a ETB-1 y ETB-2 se refiere, sea el propio ente de Radio-Televisión Vasca la institución que ha generado el desequilibrio existente en las programaciones de ambos canales, a pesar de la cantidad ingente de recursos personales y económicos que tiene a su disposición. Recordemos que ETB cuenta con 600 trabajadores y dispone de un presupuesto de 100 millones de euros (Zupiria, 2007). Sin embargo, a la vista de los datos, es evidente que ETB ha renunciado a ofrecer un servicio global en euskera.

Siguiendo con esta orientación telescópica hacia la cultura meta (Tymoczko, 2002: 17), hemos recorrido la historia de la traducción audiovisual al euskera, desde sus comienzos hasta nuestros días, desde su irrupción en el contexto de la televisión vasca hasta su paulatino declive y estancamiento actual. A lo largo de todo este tiempo, ETB ha sido el principal y casi único cliente que ha conocido el doblaje en euskera (Larrinaga, 2007b). El hecho de que toda la demanda dependa de un solo cliente tiene evidentemente sus riesgos,

ya que toda la producción está subordinada a las prioridades fijadas desde los poderes que dirigen la televisión vasca. En este sentido, el canal vasco juega un papel decisivo en el mercado audiovisual, ya que es el iniciador del proceso de doblaje y es un factor determinante a la hora de decidir “el conjunto de textos extranjeros disponibles, tanto para el traductor, como para los lectores en general del TT” (Carbonell, 1999: 194). Por tanto, la producción y recepción de las traducciones está condicionada por el sistema de mecenazgo (Lefevere, 1992a) que ejerce el primer canal de la televisión pública vasca.

Basándonos en el esquema que, siguiendo a Jakobson, utiliza Even-Zohar para el caso de la literatura, podemos afirmar que el mercado de la traducción audiovisual al euskera “restringe naturalmente las posibilidades de la literatura de desarrollarse como actividad socio-cultural” (1990: 37). En el caso de la literatura traducida al euskera hemos señalado que son varios los autores (López Gaseni, 2000, Uribarri, 2006) que han reconocido las aportaciones de las traducciones al desarrollo y enriquecimiento de la prosa original escrita en euskera. Esto no ocurre en la traducción audiovisual debido a que la producción es muy pequeña y la recepción de este tipo de productos está bastante limitada, por lo que no se constituyen en modelos o referentes para obras originales. Del mismo modo, la producción original también es muy escasa, por lo que tampoco crea modelos que puedan ser utilizados como referencia por los traductores audiovisuales.

Asimismo, de toda la información extratextual analizada, se concluye claramente que existe una falta de reconocimiento hacia los profesionales de la traducción audiovisual: desde los traductores-ajustadores hasta los dobladores. Nos encontramos ante lo que Venuti denomina “self-annihilation” (1995: 8), es decir, ante la autodestrucción del traductor. Al no recogerse ningún tipo de información sobre los responsables de la versión doblada, no se está reconociendo la autoría del producto y, por tanto, tampoco tienen ningún tipo de consideración legal.

El segundo de los objetivos que nos propusimos está relacionado con la identificación y descripción de las normas y técnicas de traducción utilizadas en el trasvase de los textos traducidos. Pero para acercarnos al estudio de los textos audiovisuales necesitábamos un marco analítico adecuado al objeto de análisis. Para ello hemos aplicado un esquema de análisis que integra tanto elementos cinematográficos como lingüísticos.

El modelo de análisis textual propuesto (véase capítulo 4), basado en el modelo de Lambert y Van Gorp (1985), pero adaptado a los requerimientos de la traducción audiovisual y poniendo especial énfasis en los códigos cinematográficos (Casetti y di Chio, 2007: 66 y ss.) de los que se sirven los textos audiovisuales, ha demostrado ser una herramienta útil para el análisis descriptivo-comparativo del corpus paralelo bilingüe y del corpus monolingüe. Como señala Chaves (2000: 202), “traducir en cine no es limitarse sólo a la traducción de los diálogos”. En nuestra opinión, el modelo utilizado da respuesta a esta afirmación, ya que no solamente acomete el estudio de la parte

lingüística de los diálogos, sino que también toma en consideración aquellos componentes cinematográficos que afectan o pueden afectar a la traducción, como el trasvase de los códigos gráficos o de las canciones.

El análisis y comparación de los cinco textos originales con sus respectivas traducciones muestra cierto equilibrio en cuanto a la norma inicial de traducción se refiere. Efectivamente, junto con ejemplos en los que la traducción claramente se inclina hacia el polo de la adecuación al TO (préstamos como *cowgirl* se integran en el texto meta sin ningún tipo de modificación), también hemos encontrado casos en los que se ha optado por inclinarse hacia el polo de la aceptabilidad en la cultura meta (adaptaciones de referencias culturales).

En cuanto a las normas de traducción audiovisual, la naturalización está presente en la sincronía visual gracias a la cual el espectador meta tiene la impresión de que los personajes que aparecen en pantalla hablan realmente su idioma. Por otra parte, a nivel macrotextual es patente la naturalización que sufren los TMs. Esta naturalización se materializa a través de la traducción de los códigos gráficos por medio de una voz en *off*. Como hemos constatado, la traducción de títulos, capítulos, intertítulos y textos mediante una voz en *off* en euskera constituye un patrón de comportamiento habitual en todos los textos analizados.

La estandarización también es visible en la pronunciación unificada que muestran los textos de llegada. Así, el uso de

asimilaciones y contracciones habituales en los TOs, características de la lengua hablada, desaparecen de los TMs. Sólo hemos encontrado un único caso en el que la caracterización de algún personaje por medio del acento y expresiones que utiliza haya desaparecido en el TM (TS1/BE1). Sin embargo, también hemos identificado un caso en el que se respeta la caracterización del habla de los personajes (TS2/BE2).

La explicitación se realiza utilizando principalmente las dos siguientes técnicas de traducción: descripción y ampliación (aposiciones, perífrasis y explicitaciones sintácticas). De esta forma se consigue dar mayor coherencia al texto audiovisual y que el grado de redundancia del texto meta sea mayor.

La fidelidad lingüística, entendida en el sentido de respetar la sencillez de las construcciones gramaticales del TO, no se cumple, o por lo menos no en la mayoría de los casos. En efecto, en los TMs es notable la presencia de un mayor número de proposiciones subordinadas que en los TOs y se recurre a la utilización de nexos donde los TOs hacen uso de oraciones yuxtapuestas. A nivel morfológico también se aprecia cierto grado de formalidad a la hora de emplear ciertas formas verbales sintéticas bipersonales y tripersonales frente a otras formas más sencillas y más habituales en el uso oral del euskera.

El análisis de las técnicas nos ha desvelado que la reducción y la modulación son las dos técnicas que más se han empleado en los textos traducidos. Gracias a la primera se consigue ajustar la duración de los enunciados del TM a los del TO respetando la isocronía de los textos

audiovisuales. La modulación también facilita este tipo de ajuste, al mismo tiempo que permite adaptar la expresión original a otra en la lengua meta. La modulación de enunciados negativos por afirmativos y viceversa constituye una de las herramientas que más utiliza el traductor de euskera. La alta presencia de la ampliación tiene que ver con la necesidad que tiene el traductor de aclarar o precisar enunciados cuyos significados están implícitos en la lengua de partida bien gracias al contexto o bien gracias a la interacción con las imágenes.

La parte quizás más novedosa de la tesis está constituida por el último de los objetivos, a saber: la comparación de los modelos lingüísticos utilizados en los textos traducidos y en un texto original. Esta comparación nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

- 1) **A nivel fonético**, tanto los textos doblados en euskera como el texto original observan las normas establecidas por la Academia de la Lengua Vasca para la pronunciación cuidada del euskera estándar. Sin embargo, el texto original da entrada a otro tipo de pronunciaciones que se acercan más al discurso oral de la lengua hablada, con lo que el grado de verosimilitud es mayor. Entre estos fenómenos que acercan el texto audiovisual a un registro más oral y no tan neutro destacan las palatalizaciones y caídas intervocálicas de las consonantes <d> y <g>, así como la caída de la consonante <r> cuando va entre vocales.

- 2) **A nivel léxico**, en los textos traducidos se aprecia un alto grado de formalidad a la hora de elegir las palabras, formalidad que se manifiesta en el uso de neologismos y de verbos y sustantivos que pertenecen al uso escrito del euskera. Como contrapartida, es muy reducido el uso de palabras o expresiones del argot infantil o juvenil, quizás porque muchas de ellas son calcos del castellano. En los textos traducidos se echa en falta un mayor uso de giros y expresiones coloquiales. Por lo que a este último aspecto se refiere, el texto original presenta una mayor variedad de modismos y frases hechas, gracias a las cuales el texto audiovisual gana en expresividad. Destaca, igualmente, la creación de expresiones nuevas en euskera.
- 3) **A nivel morfológico**, los textos traducidos muestran un alto grado de elevación estilística mediante el empleo de flexiones verbales sintéticas y sufijos adnominales. Este uso tiene, en nuestra opinión, una clara finalidad didáctica y va en contra de la credibilidad del texto audiovisual. Por otra parte, ambos textos recurren al tratamiento familiar y coloquial conocido como *hika*, aunque su presencia es mucho mayor en el texto original, donde la mayoría de los personajes lo utilizan en la misma medida que las formas neutras. Creemos que este recurso es una de las principales herramientas que tiene el euskera para acercarse al uso coloquial y hablado del idioma, dotando al texto audiovisual de un alto grado de verosimilitud, a pesar de que este tratamiento no sea utilizado por todos los vascohablantes y

suponga cierta dificultad para aquellas personas que están aprendiendo euskera.

- 4) Por último, a nivel sintáctico los textos traducidos muestran un mayor grado de cohesión que el texto original. Esta cohesión se consigue gracias a la explicitación mediante nexos coordinados o subordinados de las conexiones oracionales. En el texto original predominan las oraciones yuxtapuestas, seguidas de las coordinadas, y se hace un reducido uso de las oraciones subordinadas. El texto original se acerca más al registro oral gracias a las elisiones de enunciados y al empleo de muletillas para iniciar o concluir las frases. Ambos textos hacen un amplio uso de vocativos, exclamaciones e interjecciones, uso que contribuye a mantener la intensidad narrativa y facilita la interrelación con los espectadores.

Creemos haber dado debido cumplimiento a los objetivos que nos planteamos al inicio de esta Tesis Doctoral aportando para ello las herramientas metodológicas que nos han permitido acercarnos al estudio de los textos audiovisuales traducidos. Esperamos también que las conclusiones puedan ayudar a abrir nuevas perspectivas investigadoras dentro del ámbito de la traducción audiovisual al euskera, un campo de estudio que todavía está sin explorar. Finalmente, sólo nos queda desear que en un futuro no muy lejano vean la luz otras investigaciones y que este trabajo sirva para contribuir de algún modo a su gestación.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

GLOSARIO

Ajuste. (También *adaptación*) Procedimiento mediante el cual se adapta el texto traducido a los movimientos de la boca de los actores que aparecen en pantalla, respetando para ello las pausas, la duración de los enunciados (isocronía), la abertura de las vocales y las consonantes bilabiales. Según Gilabert, Ledesma y Trifol (2001: 326), el *ajuste* abarca dos conceptos diferentes: la *sincronización* y la *adaptación*. La *sincronización* consiste en conseguir que la duración y el movimiento de la boca de la frase que hay que doblar en la lengua de llegada coincidan al máximo con la duración y el movimiento de la boca de la frase en la lengua original. La *adaptación* está relacionada con el estilo del guión y la oralidad de los diálogos.

Animación. La animación es la técnica que da sensación de movimiento a imágenes, dibujos, figuras, recortes, objetos, personas, imágenes computerizadas o cualquier otra cosa que la creatividad pueda imaginar, fotografiando o utilizando minúsculos cambios de posición para que, por un fenómeno de persistencia de la visión, el ojo humano capte el proceso como un movimiento real. Según el animador norteamericano Gene Deitch, «animación cinemática es el registro de fases de una acción imaginaria creadas individualmente, de tal forma que se produzca ilusión de movimiento cuando son proyectadas a una tasa constante y predeterminada, superior a la de la persistencia de la visión en la persona». Hernández Bartolomé (2008: 88) hace uso del término *cine de animación* para referirse al género de obras cinematográficas determinadas por su formato, frecuentemente dirigidas a un público infantil, y que comparten un determinado uso del lenguaje.

Dibujos animados. Se trata de un tipo de animación en la que los dibujos se crean dibujando cada fotograma filmado.

Doblaje. Modalidad de traducción audiovisual que consiste en sustituir la banda de los diálogos originales de una obra audiovisual por otra banda con los diálogos traducidos y ajustados en la lengua meta.

Euskaldunberri o neovascohablante. Persona que no tiene el euskera como lengua materna y que, por tanto, lo ha adquirido mediante un proceso de aprendizaje.

Guión de postproducción. Documento que recoge todos los diálogos de la obra audiovisual tal y como han sido filmados.

Normas de traducción. Patrones o regularidades de comportamiento traductor en un determinado período, producción o contexto sociocultural.

Producción ajena. (También *producción importada*) Hace referencia al origen extranjero de los programas televisivos y que, por lo tanto, han sido generados de forma ajena a la cadena de televisión.

Producción propia. Atendiendo al origen de la producción, se trata de programas nacionales que han sido creados por la propia empresa.

Programa televisivo. Unidad constituida por unos contenidos y estructura propia, que se emite por televisión durante un tiempo determinado.

Programación televisiva. La distribución por días y franjas horarias de aquellos programas que se van a emitir en función de unos determinados objetivos (culturales, económicos, sociales...). De acuerdo con Gómez-Escalonilla (1998: 95), la programación televisiva es aquella tarea del proceso de producción comunicativa del medio que organiza la distribución del material audiovisual disponible en el tiempo de emisión de la cadena. Se trata, por tanto, de una práctica profesional que genera modelos de organización de la producción televisiva, modelos que varían de unas cadenas a otras y que cambian también con el paso del tiempo para adecuar las distintas ofertas televisivas a los objetivos comunicativos o productivos de cada entidad emisora.

Rating. Número de espectadores que han visto un programa en relación con el universo total de la población.

Share. Se trata de un porcentaje que representa la audiencia media de una cadena en un período definido en relación con el número total de espectadores que en ese período estaban viendo la televisión. En este sentido también se utiliza el término *cuota de pantalla*.

Texto audiovisual. Entidad que combina significantes visuales (imágenes, signos escritos) y significantes sonoros (voces, ruidos y música) y utiliza simultáneamente dos canales de transmisión, el visual y el auditivo, para hacer llegar al receptor su mensaje o significación. Por consiguiente, a la hora de proceder a la traducción de este tipo de textos habrá que prestar atención no solamente a aspectos lingüísticos sino también a todos aquellos elementos que conforman el sistema de significación de este tipo de textos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- AGOST, R. (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- (2004): «Translation in bilingual contexts. Different norms in dubbing translation», en ORERO, P. (ed.), 63-82.
- AGOST, R. y CHAUME, F. (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universidad Jaume I.
- ALBORNOZ, L. (2002): «Televisión pública autonómica en España y normalización lingüística. El caso de TeleMadrid: una cadena autonómica singular», [en línea]. *Área Abierta*, nº 2, marzo de 2002.
- <<http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/AREA%20ABIERTA%202/articulos%202/PDFalbornoz.PDF>> [Consulta: 6 junio 2004].
- ALFEO ÁLVAREZ, J. C. (2005): «Programas de animación en televisión, 2005», en EGEDA (2005), 257-262.
- ÁLVAREZ LUGRÍS, A. (2001): *Estilística comparada da Traducción. Proposta metodoloxica e aplicación práctica ó estudio do corpus*

- TECTRA de traduccions do inglés ó galego*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- AMEZAGA, J. (2002): «*Euskarazko telebista publikoa*». [en línea]. *Argia astekaria*. 26 mayo 2002, nº 1855. <http://www.argia.com/argia-astekaria/1855/euskarazko-telebista-publikoa-gaur/josu-amezaga-euskarazko-telebista> [Consulta: 24 junio 2004].
- AMONARRIZ, K. (2005): «Gazte hizkeraren egungo egoera eta garrantzia», en Urtxintxa Eskola (ed.) *Gazt_e hizkera: jardunaldien hitzaldiak eta ondorioak*. San Sebastián: Urtxintxa Eskola Gipuzkoa, 11-19.
- ARANA E. (2004): *Programaziogintza irrati-telebistan*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea.
- (1998): «Telebista pribatuen eragina programazioaren bilakaeran» [en línea]. *Zer, Revista de Estudios de Comunicación*, nº 5. <<http://ehu.es/zer/zer5/14edorta.html>> [Consulta: 7 septiembre 2004].
- ARANA, E. *et al* (1999a): «ETB-1en Eskaintza» [en línea]. en *Euskonews and Media, Eusko Ikaskuntza*, nº 23. Disponible en formato electrónico en <<http://www.euskonews.com>> [Consulta: 7 septiembre 2004].
- (1999b): «ETB-1 ispiluan: programazioa eta edukia» [en línea]. *Zer, Revista de Estudios de Comunicación* nº 7. <<http://www.ehu.es/zer/zer7/arana77.html>> [Consulta: 7 septiembre 2004].
- (2003): «Local television stations, Basque and minority language normalization» [en línea]. *Mercator International Symposium on Minority Languages and Research*.

<http://www.aber.ac.uk/~merwww/english/events/mercSym_03-04-08.htm> [Consulta: 10 diciembre 2004].

- (2007): «Linguistic Normalisation and Local Television in the Basque Country», en Cormack, M. y Hourigan, N. (eds.), 151-167.
- ARANGUREN, TX. (1997): «Telebista eta bikoizketa», en *Jakin*, nº 99, 65-70.
- ARRASATE, M. (1992): *Euskarazko albistegietarako esku-liburua*. Bilbao: Euskal Irrati Telebista.
- ÁVILA, A. (1997): *El doblaje*. Madrid: Cátedra (Colección Signo e Imagen).
- AZKUE, R. (1969): *Diccionario vasco-español-francés*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- BAKER, M. (1993): «Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications», en Baker, M., Francis, G. y Tognini-Bonelli, E. (eds.) *Text and Technology: in honour of John Sinclair*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins Publishing, 233-250.
- (1995): «Corpora in Translation Studies. An overview and some suggestions for future research», en *Target* 7(2), 223-243.
- (ed.) (2000a): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/New York: Routledge.
- BALLESTER, A. (2001a): *Traducción y Nacionalismo. La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Granada: Comares.
- (2001b): «Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena», en CHAUME, F. y AGOST, R. (eds.), *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaime I, 165-175.

- BANDÍN FUERTES, E. (2007): *Traducción, recepción y censura de teatro clásico inglés en la España de Franco. Estudio descriptivo-comparativo del Corpus TRACEtc (1939-1985)*. León: Universidad de León. Tesis doctoral.
- BARAMBONES, J. (2005a): «Euskarara bikoizten diren ikus-entzunezko telebista-produktuak: ikerketa esparru landu gabea», en R. Merino *et al* (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 323-327.
- (2005b): «Catálogo de productos audiovisuales traducidos y doblados al euskera para ETB-1: 1983-1992». Trabajo de investigación inédito.
- (2005c): «Euskarazko ikus-entzunezko itzulpenaren historia: ETB-1erako itzulpen-egokipena eta bikoizketa», en *Senez* 28, 77-97.
- (2006): «A historical survey of Basque Television Foreign Programming: 1983-1992», en *Mercator Media Forum*, Volume 9. Aberystwyth: Universidad de Gales, 59-68.
- (2008): «Ikus-entzunezko itzultzaileei egindako galdeketa: emaitzak eta ondorioak», en *Senez* 35, 89-101.
- BARAMBONES, J. y ZABALONDO, B. (2006): *Ikus-entzunezko itzulpena*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea.
- BASSNETT, S. y LEFEVERE, A. (eds.) (1995): *Translation, History & Culture*. Londres: Cassell.
- BASSOLS, M. *et al* (1995): «Adapting Translation for Dubbing to the Customer's Requirement: The Case of Cartoons», en Gambier Y. (ed.) *Communication Audiovisuelle et Transferts*

- Linguistiques/Audiovisual Communication and Language Transfer*. Sint-Amansberg: FIT, 410-417.
- BASSOLS, M., RICO, A. y TORRENT, A. (1997): *La llengua de TV3*. Barcelona: Empúries.
- BECERRA NAVARRO, A. B.(2005): «La pasividad como principal consecuencia de la influencia de la televisión en el público infantil» [en línea]. *Glosas didácticas, Revista electrónica internacional*, nº 13, invierno 2005, 51-63. <<http://www.um.es/glosasdidacticas/GD13/GD13.pdf>.> [consulta: 10 octubre 2006].
- BETTETINI, G. (1986): *La conversación audiovisual*, trad. De Vicente Ponce. Madrid: Cátedra (colección Signo e Imagen).
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO [en línea]: *Ley 4/1980, de 10 de enero, de Estatuto de la Radio y Televisión*. BOE nº 11, de 12 de enero de 1980. <http://www.boe.es/g/es/bases_datos/doc.php?coleccion=iberlex&id=1980/00724> [Consulta: 14 diciembre 2004].
- BOLETÍN OFICIAL DEL PAÍS VASCO. *Ley 5/1982, de 20 de mayo, de creación del Ente Público “Radio Televisión Vasca”*. BOPV nº 71, de 2 de junio de 1982, 1250-1262.
- BOLETÍN OFICIAL DEL PAÍS VASCO. *Decreto número 157/1982, de 19 de julio, sobre la constitución de la Sociedad Anónima Pública “Euskal Telebista-Televisión Vasca, S.A.”*. BOPV nº 102, 16 de agosto de 1982, 2016-2022.
- BRAVO GOZALO, J. M. (2003): «La investigación en traducción audiovisual en España: los textos cinematográficos», en García Peinado, M. A. y Ortega Arjonilla, E. (eds.) *Panorama de la*

- investigación en traducción e interpretación*, vol. 2. Granada: Atrio, 235-252.
- BRUMME, J. (ed.) (2008): *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- BUCKLAND, W. (1998): *Film Studies*. Londres: Hodder Education.
- CABANILLAS, C. (2005): «La traducción audiovisual en ETB2: estudio descriptivo del género western». Trabajo de investigación inédito.
- CAILLÉ, P. F. (1960): «Cinéma et Traduction: Le traducteur devant l'écran», en *Babel* 3 (6), 103-109.
- CARBÓ, J. M. (2007): «Zazpi ohar Kataluniako telebista-bikoizketari buruz», en *Senez* 34, 75-81.
- CARBONELL, O. (1999): *Traducción y cultura. De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- CARMONA, R. (2005): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra (colección Signo e Imagen).
- CASSETTI, F. y di CHIO, F. (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós (colección Comunicación Cine).
- CASTAÑARES, W. (1997): «La televisión y sus géneros: ¿Una teoría imposible?», en *Cuadernos de Información y Comunicación* 3, 167-181.
- CASTELLANOS, J. (1997): «Importància de la TV com a difusora de models», en Bassols, M., Rico, A. y Torrent, A. (eds.), 13-16.
- CEBRIAN HERREROS, M. (1992): *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Ciencia 3.
- CEPEDA, J. S. (1987): «E.T.B. y normalización lingüística (apuntes para una reflexión)», en *Cuadernos de Alzate* 5, 5-23.

- CHAUME, F. (2000): «Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de los textos audiovisuales», en Lorenzo García, L. y Pereira Rodríguez A. M. (eds.) *Traducción subordinada (I). El doblaje: inglés-español/galego*. Vigo: Universidad de Vigo, 69-84.
- (2001): «Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción», en Sanderson, John D. (ed), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Alicante: Universidad de Alicante, 45-57.
- (2003): «El ajuste en la traducción para el doblaje», en García Peinado, M. A. y Ortega, E. (eds.) *Panorama actual de la investigación en traducción e interpretación. Volumen II*. Granada: Atrio, 253-267.
- (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra (colección Signo e Imagen).
- (2005a): «Estrategias y técnicas de traducción para el ajuste o adaptación en el doblaje», en Merino, R., Santamaría, J. M. y Pajares, E. (eds.) *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción, 4*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco.
- (2005b): «Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual», en *Puentes* nº 6, noviembre 2005, 5-12.
- CHAVES, M.J. (2000): *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- CHESTERMAN, A. (1997): *Memes of Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins.

- CILLER TENREIRO, C. (2004): «Contextualización e análise da televisión de Galicia no ámbito europeo de televisións rexionais» [en línea]. *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación*, Vol. VI, nº 3, sep.-dic. 2004, 173-183. <www.eptic.com.br> [consulta: 2 febrero 2005].
- COLOM, R. (2007): «Programación de televisión: un trabajo a dos manos», en EGEDA, *Panorama Audiovisual 2007*, XV-XX.
- CÓMITRE NARVÁEZ, I. (1997): «Algunas consideraciones sobre la traducción del texto audiovisual», en Santamaría, J. M. *et al* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 89-95.
- CONTRERAS, J. M. y PALACIO, M. (2001): *La programación de televisión*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.
- CORMACK, M. (2007): «The Media and Language Maintenance», en Cormack, M. y Hourigan, N. (eds.), 53-68.
- CORMACK, M. y HOURIGAN, N. (eds.) (2007): *Minority Language Media. Concepts, Critiques and Case Studies*. Clevedon, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters Ltd.
- COROMINAS, M. (2007): «Media Policy and Language Policy in Catalonia», en Cormack, M. y Hourigan, N. (eds.), 168-187.
- CORPORACIÓN MULTIMEDIA [en línea]. Informes sobre las audiencias televisivas. Documentos disponibles en formato electrónico: 2002-2008.
<http://www.corporacionmultimedia.es/vr/informesaudiencias/anuales/anual06_frameset.htm> [acceso continuado desde 2007].
- CORRIUS I GIMBERT, M. (2004): «The “Third Language” in Dubbing» [en línea]. Congreso internacional *In so Many Words: language*

transfer on the screen. Universidad de Surrey, Londres, 6 de febrero de 2004
<http://www.uvic.cat/recerca/_fixers/thirdlang.pdf>

[Consulta: 25 mayo 2007].

- CRONIN, M. (1998): «The Cracked Looking Glass of Servants. Translation and Minority Languages in a Global Age», en *The Translator*. Volumen 4, nº 2, 145-162.
- DANAN, M. (1991): «Dubbing as an expression of nationalism», en *Meta* XXXVI, 4, 606-614.
- DE MIGUEL C. *et al* (2004): *La identidad de género en la imagen fílmica*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- DEL ÁGUILA, M. E. y RODERO, E. (2005): *El proceso de doblaje take a take*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca.
- DELABASTITA, D. (1989): «Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics». *Babel* 35(4), 193-218.
- (1995): «Translation and the Mass Media», en Bassnett, S. y Lefevere, A. (ed.), 97-109.
- DEPARTAMENTO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO (2005): *Futuro de la política lingüística. Proyecto 2005-2009 de la Viceconsejería de Política Lingüística*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001): «Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica», en Duro, M. (ed.) (2001), 91-102.
- (2003): *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-Español*. Barcelona: Ariel (colección Ariel Cine).

- DÍAZ NOCI, J. (1998): «Los medios de comunicación y la normalización del euskera: balance de dieciseis años», en *Revista Internacional de Estudios Vascos*. 43,2, 441-459.
- DÍAZ TEIJO, J. T. (1997): «La traducción en los títulos de películas del inglés al castellano: procedimientos y resultados», en Santamaría, J. M. *et al* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 131-141.
- DIEZ URRESTARAZU, R. (2003): *ETB: el inicio de una nueva era*. Bilbao: Euskal Irrati Telebista.
- DIRECCIÓN GENERAL DE UNIVERSIDADES Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA. Gobierno de Navarra [en línea]: «El vascuence en Navarra» . <<http://www.pnte.cfnavarra.es/dguapl/plantilla.php?seccion=programacion&padre=6&c=1>> [Consulta: 20 octubre 2008].
- DURO, M. (coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (colección Signo e Imagen).
- ECO, U. (1988): *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- EGEDA (2004): *Panorama audiovisual 2004*. Madrid: EGEDA, Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales.
- (2005): *Panorama audiovisual 2005*. Madrid: EGEDA.
- (2006): *Panorama audiovisual 2006*. Madrid: EGEDA.
- (2007): *Panorama audiovisual 2007*. Madrid: EGEDA.
- EGUZKITZA, J. (1997): «Telebista eta bikoizketa», en *Jakin*, nº 99, 71-77.
- (2007): «Bikoizketa, hizketaren lantegia», en *Senez* 34, 13-30.
- EITB (*Euskal Irrati Telebista-Radio Televisión Vasca*) (2006): «Balance del contrato-programa de EITB 2002-2005». Versión de

- 26 de mayo de 2006 (documento presentado ante la comisión de Control Parlamentario de EITB del Parlamento Vasco).
- EIZIE (ed.) (2007): *Senez 34*. Donostia-San Sebastián: EIZIE.
- EL CORREO ESPAÑOL-EL PUEBLO VASCO (1983): 26-12-1983, pág. 35.
- EL DOBLAJE [en línea]. Base de datos del doblaje en España. <<http://www.eldoblaje.com>> [acceso continuado desde 2005].
- ETXEBARRIA, I. (1994): «Doblaje y subtitulación en Euskal Telebista», en Eguíluz, F. *et al.* (eds.), *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, 191-197.
- ETXEBARRIA, M. (2003): «Español y euskera en contacto» [en línea]. *Linred: Revista Electrónica de lingüística*, nº 1, 1-16. <http://www.linred.com/articulos_pdf/LR_articulo_10072003.pdf> [Última consulta: 2 marzo 2008].
- EUSKALTZAINDIA (1985): *Euskal Gramatika. Lehen Urratsak — I*. Bilbao: Euskaltzaindia.
- (1987): *Euskal Gramatika. Lehen Urratsak — II*. Bilbao: Euskaltzaindia.
- (1998): *Euskaltzaindiaren arauak*. Bilbao: Euskaltzaindia.
- EUSKARAREN AHOLKU BATZORDEA-CONSEJO ASESOR DEL EUSKERA (2004) [en línea]: *La calidad en el euskera. Razones y objetivos de una definición necesaria*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. <http://www.euskara.euskadi.net/r59-738/es/contenidos/informacion/7041/es_2447/adjuntos/calidad_euskera_es.pdf> [Consulta: 25 octubre 2008].
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): «Polysystem Studies», en *Poetics Today*, 11:1.

- (1997): «The making of culture repertoire and the role of transfer». *Target* 9:2, 355-63.
- FEDERACIÓN DE CAJAS VASCO-NAVARRAS (1994): «Sector cultural» [en línea]. *Informes sectoriales de la CAPV* 34. <http://www.fcavn.es/FCAVN/Castellano/Web/Publicaciones/Informes_sectoriales_de_la_CAPV/34.htm> [Consulta: 15 abril 2005].
- FERNÁNDEZ, E. A., (2001): «La socialización de género a través de la programación infantil de televisión» [en línea]. <<http://www.educacionenvalores.org/IMG/pdf/TelevisionPatriarcal.pdf>> [Consulta: 18 marzo 2005].
- FERNÁNDEZ ALONSO, I. (2002): «El régimen jurídico de los medios audiovisuales en España» [en línea]. *Comunica, revista de la Asociación Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, nº 3, marzo de 2002. <<http://www.ajic.com/comunica/comunica3/MARIBEL.HTM>> [Consulta: 15 diciembre 2004].
- FISHMAN, J. (ed.) (2001): *Can Threatened Languages Be Saved? Reversing Language Shift Revisited: A 21st Century Perspective*. Clevedon: Multilingual Matters.
- FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske.
- FUENTES LUQUE, A. (1997-1998): «La traducción de los títulos de películas y series de televisión (“¿Y esto...de qué va?”)», en *Sendebarr* 8-9, 107-114.
- GALARRAGA, M. (2007): «Zinemarako euskarazko bikoizketa», en *Senez* 34, 51-61.

- GARCÍA IZQUIERDO, I. (2000): *Análisis textual aplicado a la traducción*. Valencia: Tirant lo blanch.
- GARITAONAINDIA, C. (1986): «La estructura de la programación y la importación de programas en las televisiones de Europa Occidental». *Análisi*, 10/11, 273-282.
- (2004): «ETB: una televisión para la normalización de una lengua». *GECA, El anuario de Televisión 2004*, 195-208. Madrid: Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual, GECA.
- GARMENDIA, F. *et al.* (2003): *Euskal Herria Emblemática. Prensa, Radio y Televisión*. Lasarte-Oria: Ostoa S.A.
- GATES, A. (1998): «What´s on TV? An analysis of the availability of local/regional and Canadian programming in Winnipeg in 1997/98 (with comparative data from Vancouver)» [en línea]. <friendsnbsb.org/research/1988-44whatsontv.htm> [Última consulta: enero de 2005].
- GECA (2002): *El anuario de la televisión 2001*. Madrid: Gabinete de Estudios de la Comunicación Audiovisual, GECA.
- GILABERT, A., LEDESMA, I. y TRIFOL, A. (2001): «La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos», en Duro, M. (coord.), 325-330.
- GILI GAYA, S. (1985): *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Biblograf S/A.
- GOBIERNO VASCO-EUSKO JAURLARITZA (2008): *IV Encuesta Sociolingüística. 2006: Comunidad Autónoma Vasca, País Vasco Norte, Navarra, Euskal Herria* [en línea]. <http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r46-17894/es/contenidos/informacion/argitalpenak/es_6092/adjunto/s/IV_incuesta_es.pdf> [Última consulta: 15 diciembre 2009].

- GÓMEZ-ESCALONILLA, G. (1998): *La programación televisiva en España. Estudio de las parrillas de programación televisiva española desde 1956 a 1996* [en línea]. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/FichaOrigenDeTesis?l=5> [acceso continuado desde 2005].
- GORIS, O. (1993): «The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation», en *Target* 5 (2), 169-190.
- GUTIÉRREZ LANZA, C. (1999): *Traducción y censura de textos cinematográficos en la España de Franco: Doblaje y subtitulado inglés-español (1951-1975)*. León: Universidad de León. Tesis Doctoral.
- (2005): «La labor del equipo TRACE: metodología descriptiva de la censura en traducción», en Raquel Merino *et al* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, 55-64.
- HARRIS, B. (1988): «Bi-text, a New Concept in Translation Theory», en *Language Monthly*, 54, 8-10.
- HATIM, B. y MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*. Londres y Nueva York: Longman.
- HERBST, T. (1997): «Dubbing and the Dubbed Text - Style and Cohesion: Textual Characteristics of a Special Form of Translation», en Trosborg, A. (ed.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 291-308.
- HERMANS, T. (ed.) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres/Sydney: Croom Helm.

- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (1986): *Gramática funcional del español*. Madrid: Editorial Gredos.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, A. (2005): «El cine de animación: un caso especial de traducción audiovisual», en Raquel Merino *et al* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU, 211-223.
- (2008): *La traducción audiovisual en el cine de animación: análisis de la traducción de la oralidad por medio de los marcadores del discurso conversacionales*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Tesis doctoral.
- HERNÁNDEZ BARTOLOMÉ, A. y MENDILUCE, G. (2004): «Este traductor no es una gallina: el trasvase del humor audiovisual en *Chicken Run*» [en línea]. *Linguax, Revista de Lenguas Aplicadas* (Separata).
<http://www.uax.es/publicaciones/archivos/LINTEI04_002.pdf>
[Consulta: 15 junio 2008].
- HERNÁNDEZ, M. y TIRADO, C. (1998): «Doblaje y subtitulación de *Pulp Fiction*» [en línea]. *Forum de recerca* nº 3, ISSN: 1139-5486. III Jornades de Foment de la Investigació en Ciències Humanes i Socials. <<http://www.uji.es/bin/publ/edicions/jfi3/doblaje.pdf>>
[Consulta: 15 junio 2007].
- HERNÁNDEZ BLÁZQUEZ, B. (2001): *Técnicas estadísticas de investigación social*. Madrid: Díaz de Santos, S. A.
- HOLMES, James S. (1988): «The name and nature of Translation Studies», *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi, 67-80.

- HOUSE, J. (1981): *A model for Translation Quality Assessment*.
Tübingen : Gunter Narr.
- HURTADO ALBIR, A. (2001): *Traducción y traductología*. Madrid:
Cátedra.
- IBAÑEZ SERNA, J. L. (1993): *La sociedad pública de televisión Euskal
Telebista: orígenes y desarrollo (1982-1992)*. Bilbao: Universidad
del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea UPV-EHU. Tesis
doctoral.
- IBAÑEZ SERNA, J. L. *et al* (1999): «Televisión y programación
infantil en Euskadi» [en línea]. *Zer, Revista de Estudios de
Comunicación* n° 7.
<<http://www.ehu.es/zer/zer7/ibanez76.html>> [Consulta: 7 junio
2004].
- IBAÑEZ SERNA, J. L. y MARIN MURILLO, F. (1988): «La estructura de
la programación de ETB-ETB-1: la circulación de los programas de
televisión. La programación cultural». *Kobie (Serie Bellas Artes)*
n° V, 7-27.
- IDOYAGA V., J. (1984): «Euskal Telebista, un año de emisiones
experimentales», en *Egin (Kultura)*, 3 de enero de 1984, página
21.
- INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA (2006): *Anuario Estadístico de
España 2006*. [en línea].
<http://www.ine.es/prodyser/pubweb/anuario06/anu06_02demog.pdf> [Consulta: 25 junio 2007].
- INTERNET MOVIE DATA BASE (IMDB) [en línea].
<<http://www.imdb.com>> [acceso continuado desde 2004].
- IRAZU, A. (2001): *Teletilura (1999-2000). Euskal fikzioa ETBn*.
Madrid: Fundación Autor.

- IZARD, N. (1999): *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català: estudi de cas del doblatge d'Helena*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Traducción e Interpretación de la Universidad Pompeu Fabra.
- (2003): «La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica», en Muñoz Martín, R. (ed.), *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada: AIETI, Vol. II, 249-262.
- JUARISTI, P.: «Euskara» [en línea].
<http://www.eustat.es/elem/ele0004000/inf0004077_c.pdf>
[Consulta: 14 septiembre 2008].
- KARAMITROGLOU, F. (2000): *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi (Approaches to Translation Studies).
- KINTANA, X. (1984): «Aspaldi honetako kritikarik ezaz zenbait gogoeta (I)», en *Egin (Egunon)*, 3 de enero de 1984, pág. 17.
- LAMBERT, J. y VAN GORP, H. (1985): «On Describing Translations», en Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*. Londres y Sidney: Croom Helm Ltd., 42-53.
- LAPESA, R. (1986): *Historia de la lengua española*. Madrid: Editorial Gredos (Biblioteca románica hispánica).
- LARRINAGA, A. (2000a): «La traducción en ETB-1» [en línea].
<www.aber.ac.uk/~merwww/general/papers/mercAud_00-04-01/asier2.rtf> [acceso continuado desde 2004].
- (2000b): «La subtitulación en ETB-1» [en línea].
<http://www.aber.ac.uk/mercator/general/papers/mercAud_00-04-01/asier.rtf> [acceso continuado desde 2004].

- (2003): «Kaleko hizkera telebistako saioetan», en *Bat. Soziolinguistika aldizkaria*, 48, 39-51.
- (2004): «Hizkuntzalariak telebistagintzan». *Senez* 27, 145-151.
- (2005): «Gazte hizkera telebistan», en Urtxintxa Eskola (ed.) *Gazt_e hizkera: jardunaldien hitzaldiak eta ondorioak*. San Sebastián: Urtxintxa Eskola Gipuzkoa, 45-54.
- (2007a): «Bezeroaren ikuspegia», en *Senez* 34, 63-69.
- (2007b): «Euskarazko bikoizketaren historia», en *Senez* 34, 83-103.
- LARRUN PENTSAMENDU ALDIZKARIA [en línea] (2002): «*Euskarazko telebista publikoa gaur*». <[http://www.argia.com/cgi-bin-ka-ha/HTMODFOR?ActionField=getmodel&\\$Fitxa=+++++12304&CmdGetModel=KAPSULA.HTMLMOD.LAMODART](http://www.argia.com/cgi-bin-ka-ha/HTMODFOR?ActionField=getmodel&$Fitxa=+++++12304&CmdGetModel=KAPSULA.HTMLMOD.LAMODART)> [Consulta: junio 2004]
- LAVIOSA, S. (1997): «How Comparable Can 'Comparable Corpora' Be?», en *Target* 9:2, 289-319.
- LEFEVERE, A. (ed.) (1992a): *Translation, Rewriting and The Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- (ed.) (1992b): *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. Londres: Routledge.
- LÓPEZ GASENI, J. M. (2000): *Euskarara itzulitako haur eta gazte literatura: funtzioak, eraginak eta itzulpen estrategiak*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Tesis doctoral.
- LORENZO, L. y PEREIRA, A. M. (eds.) (2000): *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.
- (2001): *Traducción subordinada (II). El subtítulo*. Vigo: Servicio de Publicacións de la Universidade de Vigo.

- LUYKEN, G. M. (1991): *Overcoming Linguistic Barriers in Televisión. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- MARTÍ FERRIOL (2006): *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [en línea]. Tesis doctoral presentada en la Universidad Jaume I. <<http://www.tesisenxarxa.net/>> [acceso continuado desde 2006].
- MARTÍN PERANDRÉS, D.: «Animación» [en línea]. <<http://lsi.ugr.es/~fjmelero/ig/animacion.pdf>> [Consulta: septiembre de 2007].
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, E. : «El cine de animación» [en línea]. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historiacin_eanimacion.htm> [Consulta: septiembre de 2007].
- MARTINEZ SIERRA, J. J. (2004): *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de los Simpson*. [en línea]. Tesis doctoral presentada en la Universidad Jaume I. <http://www.tdx.cesca.es/index_tdx.html> [acceso continuado desde 2006].
- MATAMALA, A. (2004): *Les interjeccions en un corpus audiovisual. Descriptció i representació lexicogràfica* [en línea]. Tesis doctoral presentada en la Universidad Pompeu Fabra. <<http://www.tesisenxarxa.net/>> [Consulta: 30 octubre 2007].
- MAYORAL, R. (2001): «El espectador y la traducción audiovisual», en Chaume, F. y Agost, R. (eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón: Universitat Jaume I, 33-46.

- (2003): «Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual», en *Sendebarr*, 14, 107-125.
- MAYORAL, R., KELLY, D. y GALLARDO, N. (1986): «Concepto de traducción subordinada (cómic, cine, canción, publicidad). Perspectivas no lingüísticas de la traducción (I)», en Fernández, F. (ed.) *Pasado, presente y futuro de la lingüística aplicada en España. Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Valencia: Universidad de Valencia, 95-105.
- MENDIGUREN BEREZIARTU, X. (1993): «Incidencia de la traducción en la normalización lingüística del Euskara», en *Livius, Revista de Estudios de Traducción* 4. León: Universidad de León, Departamento de Filología Moderna, 107-115.
- (1995): *Euskal Itzulpenaren Historia Laburra*. Donostia-San Sebastián: Elkar.
- MERINO, R. (1986): *Estudio crítico de la traducción de obras de teatro inglés contemporáneo al castellano*. Memoria de Licenciatura. Inédita.
- (1994): *Traducción, tradición y manipulación: teatro inglés en España 1950-1990*. León: Universidad de León; Lejona: Universidad del País Vasco.
- (2000): «El teatro inglés traducido desde 1960: Censura, ordenación, calificación», en R. Rabadán (ed.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio Preliminar*. León: Universidad de León, 121-151.
- (2001): «Presentación de la base de datos TRACE (Traducciones censuradas inglés-español)», en Pajares, E., Merino, R. y Santamaría, J.M. (eds.). 287-295.

- (2003): «Traducciones censuradas inglés-español: del catálogo al corpus TRACE (teatro). En: Muñoz, R. *et al.* (eds.), *Actas del Primer Congreso de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, AIETI*. Granada (edición en CD-Rom).
- MERINO, R. y RABADÁN, R. (2004): «Introducción a la edición española de *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá*», en TOURY, G. (2004), 17-33.
- METZ, C. (1973): *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.
- MICHELENA, L. (1987-2005): *Diccionario General Vasco. Orotariko Euskal Hiztegia*. Bilbao: Euskaltzaindia.
- (1988): *Sobre historia de la lengua vasca*. Donostia-San Sebastián: Seminario de Filología Vasca «Julio de Urquijo».
- MILLER, J. y WEINERT, R. (1998): *Spontaneous Spoken Language. Syntax and Discourse*. Oxford: Clarendon Press.
- MINISTERIO DE CULTURA [en línea].
<http://www.mcu.es/jsp/plantilla_wai.jsp?id=13&area=cine>
[Última consulta: 28 de mayo de 2005].
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA [en línea].
<<http://iris.cnice.mecd.es/media/television/bloque8/pag2.htm>>
[Consulta: 14 de febrero de 2005].
- MOLINA, L. y HURTADO ALBIR, A. (2002): «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach», en *Meta*, XLVII, 4, 498-512.
- MONTERO DOMINGUEZ, X. (2007): «Itzulpengintza eta bikoizketa Galizian», en *Senez* 34, 105-116.
- MUJIKA, L. (1984): «Euskal Telebistaren mesedea», en *Egin (Egunon)*, 11 de enero de 1984, 17.

- MUNDAY, J. (2001): *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Londres/Nueva York: Routledge.
- NAVARRO RODRIGUEZ, A. (1997): «Acerca de la traducción de títulos de películas», en Santamaría, J. M. *et al* (eds.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción 2*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 257-263.
- NEIRA PIÑEIRO, M. R. (2003): *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros.
- NEWMARK, P. (1992): *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- NORD, C. (1990): «Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos», en *II Encuentros complutenses en torno a la traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 153-162.
- OBSERVATORIO AUDIOVISUAL EUROPEO (2004): «Animation in Europe» [en línea]. <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/cdp_a03vol5.html> [Consulta: 20 junio 2006].
- O'CONNELL, E. (1994): «Media translation and lesser-used languages: implications of subtitles for Irish language broadcasting», en Eguiluz, F. *et al* (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco, 367-373.
- (2000): «Minority language dubbing for children: Strategic considerations» [en línea]. *Proceedings of the Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages*, 62-72. Mercator Media. <<http://www.aber.ac.uk/mercator/images/eithne1.pdf>> [acceso continuado entre 2004-06].

- (2003a): *Minority Language Dubbing for Children. Screen Translation from German to Irish*. Frankfurt: Peter Lang.
- (2003b): «What dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?», en *Meta*, 48 (1-2), 222-232.
- (2007): «Translation and Minority Language Media: Potential and Problems: An Irish Perspective», en Cormack, M. y Hourigan, N. (eds.), 212-228.
- OITTINEN, R. (2005): *Traducir para niños*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- OÑEDERRA, L. (1998): «Ahoskera eta arauak. Arauak eta ahoskera», en *Bat. Soziolinguistika aldizkaria*, 27, 13-20.
- ORERO, P. (ed.) (2004): *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- PALACIO, J. G. (ed.) (1994): «*Hedabideetako euskara*». Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PAVESI, M. (2005): *La traduzione filmica. Aspetti del parlato doppiato dall'inglese all'italiano*. Roma: Carocci.
- PAYRATÓ, L. (1996): *Català col·loquial. Aspects de l'ús corrent de la llengua catalana*. Valencia: Universitat de València, col·lecció Biblioteca Lingüística Catalana.
- PEREZ L. HEREDIA, M., (2004): *Traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)*. Bilbao: Universidad del País Vasco. Tesis doctoral.

- (2005): «Inventario de las traducciones censuradas de teatro norteamericano en la España de Franco (1939-1963)», en R. Merino *et al* (eds.), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 97-112.
- PETRELLA, L. (1998): «El español “neutro” de los doblajes: intenciones y realidades» [en línea]. [La lengua española y los medios de comunicación Primer Congreso Internacional de la Lengua Española](#), Vol. 2, 977-989. <<http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/television/comunicaciones/petre.htm>> [Consulta: 10 septiembre 2007].
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León.
- (2000): «Con orden y concierto: La censura franquista y las traducciones inglés-español 1939-1985», en Rabadán, R. (ed.) *Traducción y censura inglés-español: 1939-1985. Estudio preliminar*. León: Universidad de León, 13-20.
- RABADAN, R. y FERNÁNDEZ POLO, F.J. (1996): «Lingüística aplicada a la traducción», en Fernández Pérez, M. (coord.) *Avances en Lingüística Aplicada*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 105-145.
- RABADÁN, R. y MERINO, R. (2004): «Los Estudios de Traducción: la disciplina y el marco epistemológico», en TOURY, G. (2004) *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*. Madrid: Cátedra, 17-33.
- RTVE (1977): *RTVE 1976*. Madrid: RTVE.

- SALABURU, P. (1984): «Euskal Telebista dela eta», en *Egin (Egunon)*, 12 de enero de 1984, página 17.
- SANTAMARIA, L. (1997): «Les sèries de producció aliena», en BASSOLS, M., RICO, A. y TORRENT, A. (1997) *La llengua de TV3*. Barcelona: Empúries, 85-94.
- (2001): *Les referències culturals: aportació informativa i valor expressiu. El subtítulat*. Tesis doctoral presentada en la Facultad de Traductores e Intérpretes de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- SANTAMARIA, L. y DOLÇ GASTALDO, M. (2000) : «El Impacto Cultural de la Traducción de Pantalla en Lengua Minorizada» [en línea]. *Mercator Conference on Audiovisual Translation and Minority Languages*.
<<http://www.aber.ac.uk/~merwww/images/lauramavi.pdf>>
[Consulta: 18 junio 2007].
- SANTOYO, J. C. (1986): «A propósito del término *translema*», en *Babel* 32(1), 50-55.
- (1994): «Prólogo», en Merino, R. (1994), I-VIII.
- SERRANO FERNÁNDEZ, L. (2003): *Traducción y censuras de textos cinematográficos inglés-español 1970-1985*. Universidad de León: Departamento de Filología Moderna. Tesis doctoral.
- SHUTTLEWORTH, M. (2000): «Polysystem Theory», en Baker, M. (ed.) (2000), 176-179.
- SNELL-HORNBY (1997): «Written to be Spoken: The Audio-Medial Text in Translation», en Trosborg, A. (ed.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 277-290.
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y EDITORES (SGAE) [en línea] (2006): «*Anuario de las artes escénicas, musicales y*

audiovisuales».

<<http://www.artenetsgae.com/anuario/home.html>> [acceso continuado entre 2004 y 2007].

SOLER, Ll. (1988): *La televisión. Una metodología para su aprendizaje*. Barcelona: Gustavo Gili.

SUANES, J. A.: «Materiales para la comunicación audiovisual y multimedia» [en línea]. <<http://blog.educastur.es/camsuanes/>> [Consulta: 15 junio 2008].

TAYLOR, R. (2000): *Enciclopedia de técnicas de animación*. Barcelona: Acanto.

TELE-DEIA (1987): «El doblaje: los anónimos», número 175, 16-19.

TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997): *Criteris lingüístics sobre traducció y doblatge*. Barcelona: Edicions 62.

TITFORD, C. (1982): «Sub-titling: constrained translation», en *Lebende Sprachen XXVII* (3): 113-116.

TORREALDAY, J. M. (1985): *Euskal Telebista eta Euskara*. San Sebastián: Elkar.

TOURY, G. (1978/revised 1995): «The Nature and Role of Norms in Translation», en Venuti, L. (ed.) (2000), *The Translation Studies Reader*. Londres/New York: Routledge, 198-211.

— (1985): «A Rationale for Descriptive Translation Studies», », en Hermans, T. (ed.), *The Manipulation of Literature*. Londres/Sidney: Croom Helm Ltd., 16-41.

— (1997): «What lies beyond Descriptive Translation Studies, or: Where do we go from where we assumedly are? », en M. A. Vega y R. Martín Gaitero (eds.) *La palabra vertida. Investigaciones en torno a la traducción. Actas de los VI Encuentros Complutenses*

- en torno a la traducción*. Madrid: Editorial Complutense, págs. 69-80.
- (2004): *Los estudios descriptivos de traducción y más allá: Metodología de la Investigación en Estudios de Traducción* (traducción y edición de R. Rabadán y R. Merino). Madrid: Cátedra.
- TRIBUNAL VASCO DE CUENTAS PÚBLICAS (2002): «Informe de fiscalización. Contratación de obras, servicios, suministros y de personal del grupo EITB en el ejercicio 1998». 19-07-2002, 23-24.
- TYMOCZCKO, M. (2002): «Connecting the Two Infinites Orders. Research Methods in Translation Studies», en Hermans, T. (ed.) *Crosscultural Transgressions. Research Models in Translation Studies II. Historical and Ideological Issues*. Manchester: St. Jerome Publishing, 9-25.
- UNZURRUNZAGA, I. (1995): «Pour la récupération de la langue de tous les basques: la télévision basque». *Translatio, Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter*, Nouvelle série XIV (3-4), 321-325.
- URIBARRI, I. (2006): «Idazki alemanak euskaraz. Katalogoa sortzeko aurrelanak», en Uribarri, I. (ed.) *Estudios sobre interculturalidad en literatura y traducción. Kulturartekotasuna literaturan eta itzulpengintzan*. Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 115-133.
- URTXINTXA ESKOLA (ed.) (2005): *Gazt_e hizkera: jardunaldien hitzaldiak eta ondorioak*. San Sebastián: Urtxintxa Eskola Gipuzkoa.
- VÁZQUEZ AYORA, G. (1977): *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Press.

- VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility*. Londres, Nueva York: Routledge.
- VICECONSEJERÍA DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA (2005): *Futuro de la política lingüística. Proyecto 2005-2009 de la Viceconsejería de Política Lingüística*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.
- *La continuidad del euskera III. Encuesta sociolingüística de Euskal Herria 2001* [en línea]. <http://www9.euskadi.net/euskara_inkestak/ini_cs.pdf> [Consulta: 10 octubre 2008].
- VILCHES, L. (2000): «La calidad de la ficción televisiva para niños» [en línea]. *Cuaderns del Consell de l'Audiovisual de Catalunya* nº 8, 2-29. <<http://www.cac.cat/web/recerca/quaderns/hemeroteca/>> [Consulta: 25 junio 2005].
- VILLASANTE, L. (1979a): *Sintaxis de la oración compuesta*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu.
- (1979b): *Historia de la literatura vasca*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu.
- (1980a): *Sintaxis de la oración simple*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu.
- (1980b): *Hacia la lengua literaria común*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu.
- (1988): *Euskararen auziaz*. Oñate: Editorial Franciscana Aranzazu.
- VIVAR ZURITA, H. (1988): *La imagen animada. Análisis de la forma y el contenido del dibujo animado*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.

- WATSON, I. (2003): *Broadcasting in Irish. Minority language, radio, television and identity*. Dublín: Fourt Court Press.
- WELLS, P. (2007): *Fundamentos de la animación*. Barcelona: Parramón.
- WHITMAN-LINSEN (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- WILLIAMS, J. y CHESTERMAN, A. (2002): *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome
- WOLF, M. (1984): «Géneros y televisión». *Análisi* 9, 189-198.
- YÉBENES, P. (2002): *Cine de Animación en España*. Barcelona: Ariel Cine.
- ZABALBEASCOA, P. (1997): «Dubbing and the nonverbal dimension of translation», en Poyatos, F. (ed.), *Nonverbal Communication and Translation: New Perspectives and Challenges in Literature, Interpretation and the Media*. Amsterdam y Filadelfia: John Benjamins, 327-342.
- (2008): «La credibilidad de los diálogos traducidos para audiovisuales», en Brumme, J. (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 157-175.
- ZABALBEASCOA, P., SANTAMARIA, L. y CHAUME, F. (eds.) (2005): *La traducción audiovisual: Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares.
- ZABALETA, I. (1988): «Estructura de la programación e importación de programas de la Televisión Vasca-ETB, 1988». *Actas del XVI Congreso Internacional de AIERI. Comunicacio Social e Identitat*

- Cultural*. Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Autónoma de Barcelona, 408-424.
- ZABALETA URKIOLA, I. y ZALAKAIN GARAIKOETXEA, J. (2004): *Informazioaren teoria eta teknika irrati eta telebista digital eta analogikoan*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea-Universidad Vasca de Verano.
- ZABALONDO, B. (2004): «Zuzenketa elkarlanean», en *Senez* 27, 153-162.
- (2005a): «Bikoizketa euskaraz», en R. Merino et al (ed.), *Trasvases culturales: Literatura, cine, traducción*. Bilbo: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, 297-305.
- (2005b): «Euskal nerabeak eta Euskal Telebista», en *Jakin* 151, 71-94.
- ZARO, J. J. (2000): «Perspectiva social del doblaje y la subtitulación», en Lorenzo, L. y Pereira, A. M. (eds.) *Traducción subordinada (I). El doblaje*. Vigo: Servicio de Publicacións, Universidade de Vigo, 127-138.
- ZARO, J. J. y TRUMAN, M. (1998): *Manual de Traducción. A Manual of Translation*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, S. A.
- ZUAZO, K. (2000): *Euskalkiak. Herriaren lekukoak*. Donostia-San Sebastián: Elkar.
- (2005): *Euskara Batua: Ezina ekinez egina*. Donostia-San Sebastián: Elkar.
- ZUBIZARRETA, I. (1984): «Euskal itzulpena komunikabideetan», en *Senez* 1, año 1º, 63-67.
- (1997): «Telebista eta bikoizketa», en *Jakin*, número 99, 78-84.

— (2007): «Euskarazko bikoizketa-topaketa», en *Senez* 34, 31-49.

ZUPIRIA, B. (2007): «Public Television in Europe today» [en línea].

25th Circom Annual Conference.

<www.eitb.com/content2/dokumentuak/presentacion_circom_bingen.pdf> [Consulta: 14 junio 2008].